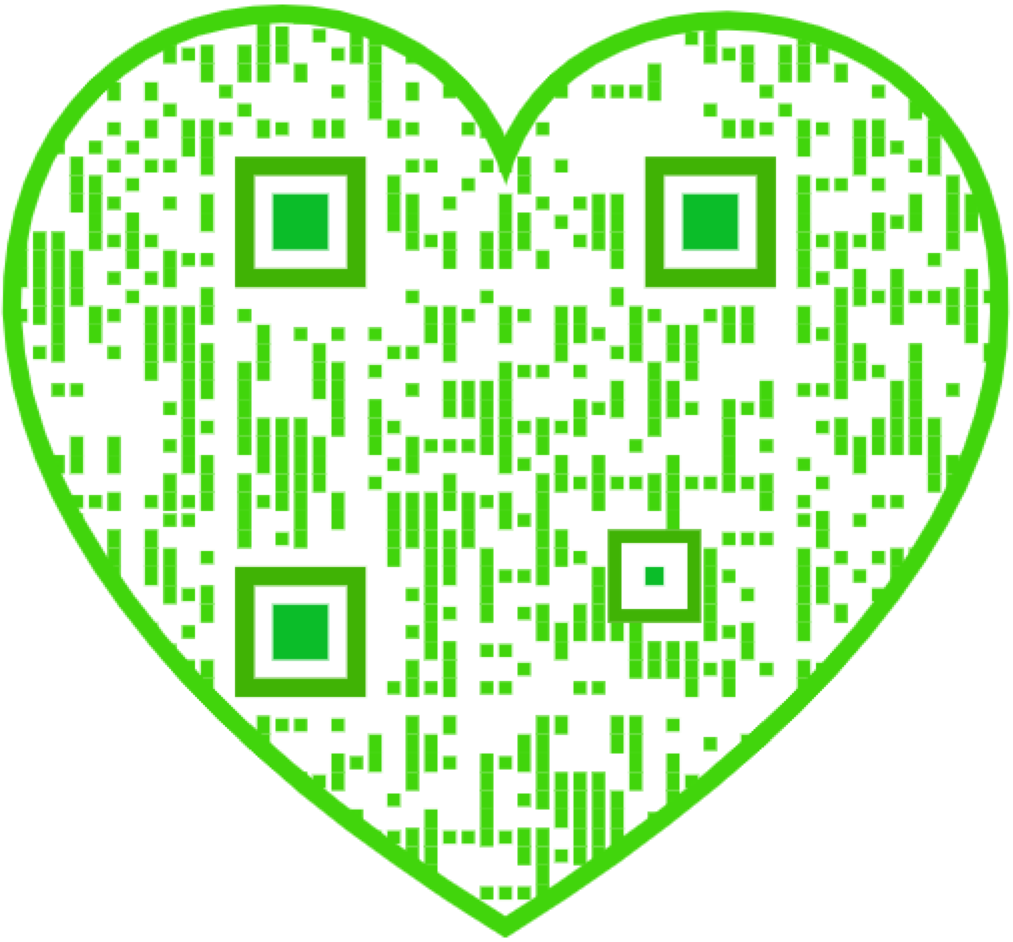
Bzzlletin. Jaargang 8

bron
Bzzlletin. Jaargang 8. BZZTôh, Den Haag 1979-1980

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001197901_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Nummer 68]

Ik sta tegenover niets neutraal
Bram van der Lek in gesprek met Anton Constandse

Dr. A.L. Constandse. Hij is nu tachtig jaar. Schrijver van ongeveer vijfendertig boeken, zeventig brochures en ontelbare artikelen. Zijn eerste boek verscheen in 1926: *Grondslagen van het atheïsme* en zijn - voorlopig - laatste boek in 1979: *Anarchisme, inspiratie tot vrijheid.* Daartussen verschenen boeken over zo verschillende onderwerpen als de Spaanse barok (zijn dissertatie), de sexuologie van Wilhelm Reich, het spel in de literatuur, pornografie, pers en privacy, de psychoanalyse, boeken over historische en contemporaine figuren: Ibsen, Heine, Tito, Chroestsjov, Kennedy, Mao, en over landen: Joegoslavië, Mexico, Amerika, Indo-China. Ooit schreef hij twee romans, *De schande* (1928) en *De autobandieten* (1935), en tussen 1959 en 1975 voltooide hij het ‘drieluik’: *Achter de schermen der diplomatie*, *Het lot belooft geen morgenrood* en *De jaren der verleugening*, waarin in brede trekken de internationale politiek wordt doorgelicht en een beeld wordt geschetst van de wereld na 1945.

Voor de Tweede Wereldoorlog redigeerde hij achtereenvolgens de anarchistische bladen Alarm en Opstand, het in 1928 gedurende korte tijd verschenen De Nieuwe Cultuur, en later nog De Dageraad en De vrije arbeider. Hij was in die jaren onvermoeibaar propagandist en spreker voor de SAJO (Sociaal-anarchistische Jongeren Organisatie), De Dageraad en De Vrijdenker. In de jaren 1922 tot 1926 hield hij verschillende grote openbare debatten met verdedigers van de godsdienst (A.H. de Hartog; Slotemaker de Bruïne, de latere minister van onderwijs; Geelkerken; Banning), en schreef hij zijn ontelbare brochures ter verdediging van de Vrije Gedachte.

In 1918 werd hij onderwijzer, maar hij stond maar heel kort voor de klas. In die tijd hield de opbrengst van zijn lezingen en artikelen en de verkoop van zijn eigen brochures hem in leven.

> Hoe ik dat toen financieel heb gedaan, zou ik achteraf eigenlijk niet meer weten. De Vrijdenkers betaalden goed. F 10,--, dat was toen heel wat, en als je in een grote zaal sprak soms wel f 25,--. Maar de anarchistische groepjes konden meestal met moeite het reisgeld bij elkaar brengen. Ik weet wel, dan was je een week in Friesland bijvoorbeeld. Dat moest wel, want op die manier scharrelden ze dan het reisgeld bij elkaar. Dan sprak je de ene dag in Pingjum, de volgende in Winsum, en dan weer ergens anders. Je sliep natuurlijk bij geestverwanten. Aan het eind hadden ze dan nog een paar gulden over.

In die tijd is hij weer gaan studeren, eerst de lagere akte Frans, later MO Frans en MO Spaans. Al gauw is hij, om er iets bij te verdienen, zelf onderwijzers gaan opleiding voor de akte Frans en zelfs gaf hij Spaanse handelscorrespondentie, zoals hij met een grijns vertelt (zijn MO-akte Spaans had hij toen nog lang niet). ‘Die studie heeft mij erg opgeslokt’, zegt Anton, ‘ik heb me in die tijd veel beziggehouden met Franse en Spaanse literatuur. En ik heb ook nog een speciale studie gemaakt van de Franse filosofie, van de Middeleeuwen tot Bergson, wat mij toen geweldig boeide.’ Desondanks publiceerde hij diezelfde periode drie boeken over hele andere

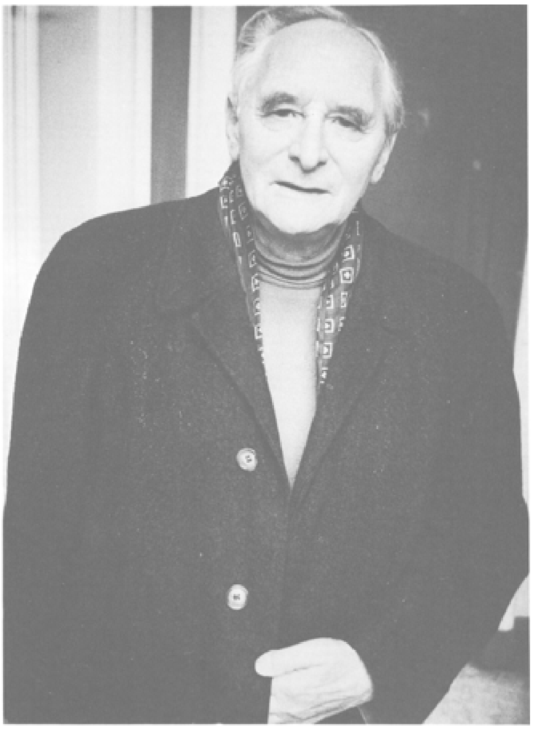
onderwerpen, zijn sociale roman *De schande*, en vijftien brochures. ‘Ja,’ zegt hij bedachtzaam, ‘ik ben erg verbaasd dat ik toen ook nog zoveel geschreven heb.’

Pas in 1939 kreeg hij een aantal lesuren op een particuliere school in Den Haag, die blijkbaar zo grondig verdwenen is, dat men later, toen er een pensioengrondslag moest worden berekend, alleen nog maar het halve jaar terug kon vinden dat hij op een lagere school voor de klas had gestaan. Maar in 1939 was er al veel veranderd. Na 1933 was de strijd tegen het fascisme steeds belangrijker geworden. We komen daar hierna nog op terug. En in 1936 begon de Spaanse burgeroorlog, die een ingrijpende invloed op het denken en doen van Anton Constandse heeft gehad, zoals dat ook het geval was bij veel anderen.

In oktober 1940 werd Constandse opgepakt en met honderdtien andere ‘bekende Nederlanders’ als onderpand voor de Duitse onderdanen die de Nederlandse regering onder andere in Indonesië had geïnterneerd, naar Buchenwald gebracht. Hij bleef daar, en later in Haaren, Sint Michelsgestel en Vught, gevangen tot september 1944, waarna hij, vrijgelaten in de verwarring tijdens de aanvallen op Zuid-Nederland, terugging naar zijn gezin en daar de hongerwinter meemaakte.

Over die periode in Buchenwald heeft hij in 1961 in het Algemeen Handelsblad een beklemmend, maar verbluffend beheerst artikel geschreven: ‘Toen klopte het verleden weer aan...’ (herdrukt in De Gids, nr. 6/7, 1969). Zeker, hij verkeerde met zijn mede-gijzelaars in een bevoorrechte positie. Maar om hem heen stierven de mensen, werden doodgeranseld, en vierde het sadisme hoogtij. Blijkbaar, zo moeten we konstateren, behoorde hij tot die weinige sterken die dat alles zonder blijvende schade niet alleen hebben kunnen overleven, maar ook verwerken.

Na de oorlog werd hij redacteur buitenland en korrespondent bij het Algemeen Handelsblad, wat hij tot zijn pensionering in 1965 is gebleven. In die periode was hij ook een tijdlang redakteur van Verstandig Ouderschap (1951-1954),


(foto: Steye Raviez)

en vast medewerker van De Vrijdenker tot 1953. Direkt na de oorlog studeerde hij Spaans aan de universiteit en promoveerde in 1951 op een, in het Frans geschreven, proefschrift over de Spaanse auteur Calderon de la Barca. Hij schreef in die periode weer een aantal boeken, maakte grote reizen voor de krant, onder andere door Europa, Noord-Afrika, Japan, India, Mexico en Cuba. Over die tijd zegt hij zelf:

> Ik heb in mijn leven perioden gehad van ongekende explosie. Bijvoorbeeld de tijd omstreeks 1928, toen wij werkten aan het tijdschrift De Nieuwe Cultuur. En zo ook in die periode direkt na de oorlog. Ik maakte die reizen, schreef elke week een hoofdartikel in De Vrijdenker, werkte aan een paar boeken, deed mijn kandidaats in 1946, doctoraal in 1949, en eind 1951 volgde mijn proefschrift. Ik maakte toen ook nog een bloemlezing van stukken van Cervantes. Daarnaast hield ik regelmatig lezingen voor de Volksuniversiteit. De verklaring is denk ik: het verdringen van de oorlog. Je vatte je werk weer op. De strijd? Nee, niet de strijd. Je wérk moest doorgaan.

Welnu, dat werk ging door, en gaat nog steeds door. Na 1965 werd Constandse redakteur van De Gids, wat hij nog steeds is, publiceerde weer een aantal boeken, onder andere *Geschiedenis van het humanisme in Nederland*, *De jaren der verleugening*, enkele boeken over anarchisme, en essays over de meest verschillende onderwerpen. Sinds jaar en dag schrijft hij zijn buitenland-kommentaren in De Gids en in De Nieuwe Linie, en zoals bekend werkt hij ook nog mee aan het radio-programma van de VPRO, 'Het mes op tafel'.

Van vermindering van aktiviteiten is geen sprake. Toen ik met hem sprak was hij bezig de laatste hand te leggen aan het hierbovengenoemde *Anarchisme, inspiratie tot vrijheid* en aan een serie artikelen voor het jubileum-nummer van De Gids, dat geheel gevuld zal zijn met artikelen van zijn hand.

Een gesprek

Sedert kort woont hij met zijn vrouw, Gerda, op een benedenetage in een rustige straat in Den Haag. Ruime kamers met hoge ramen, die worden afgedekt door hoog opgeschoten groen. Het stadsrumoer dringt er maar gedempt door. Er gaat van Gerda een rustige, niet opdringerige warmte uit, met daarnaast iets van milde ironie. Wat dat betreft lijken ze op elkaar. Ook Anton, met zijn twinkelende ogen en iets van distantie misschien in zijn wat lijzige, of misschien moet je zeggen zangerige stem, die klinkt alsof hij een beetje met zichzelf spot, heeft een open, vanzelfsprekende manier om je tegemoet te treden, zoals je die vindt bij echte gastvrije, maar ook zelfverzekerde mensen. Ik weet niet waarom, maar hij doet mij denken aan een hereboer, het bedrijf al lang overgedaan aan zijn opvolgers, nu aan iedereen en alles zijn volle aandacht schenkend; een landjonker met de wijsheid van het land en de levensstijl van een verfijnde intellectueel.

Het is goed te begrijpen dat hij met de mengeling van zijn voorzichtige bescheidenheid en de onnadrukkelijke stelligheid van zijn woorden een leven lang veel mensen in zijn ban heeft gebracht. Ook nu nog, terwijl ik hem toch goed ken, overvalt mij de helderheid van zijn betoogtrant, de lange spanningsboog, die via punt één en punt twee, en drie en vier, zonder veel nadruk weer terugkomt bij het uitgangspunt. Het antwoord is rond. Ik heb geen tussenvraag hoeven stellen. Wat later in het gesprek merk ik, dat ik eigenlijk ook geen tussenvraag mág stellen. Want

hij is nog niet klaar, en hij weet zelf waar hij heen wil. Anton praat zoals hij schrijft: in zinnen die elk voor zich een wereld neerzetten, een verband leggen en een deur open zetten voor een nieuwe gedachte. Anton praat - en schrijft - ordenend. Zijn praten en schrijven is ordenen.

Sommigen noemen dat een té grote stelligheid, een tekort doen aan de genuanceerde werkelijkheid, en ik heb me daaraan - aan die bewering van té grote stelligheid - ook schuldig gemaakt, zelfs als vraag tijdens het interview. En toch is het, geloof ik achteraf, niet zo. Want in die zinnen, in hun opeenvolging en openingen, zit ook het voorbehoud, hun beperkte geldigheid al ingebouwd. Ze zijn een onderdeel van het voortdurende ordeningsproces, dat in feite ook een proces is van vragen, die aan de aldus voorlopig geordende werkelijkheid worden gesteld. Het is het schrijven van iemand die zijn leven heeft gewijd aan het bestrijden en ontmaskeren van dogma's, aan het ont-mythologiseren, en die dat te lang gedaan heeft om al te gemakkelijk eigen vondsten als nieuwe dogma's aan anderen op te dringen. Als hij al eens in die val trapt, zal hij zelf de eerste zijn om dat toe te geven en het punt waar het om gaat opnieuw ter discussie te stellen.

En dat is misschien wat het meeste opvalt nu hij tachtig jaar is geworden: dat die volstrekte openheid van geest nog geheel dezelfde is gebleven. Als je hem zijn gang laat gaan houdt hij een lezing voor je. Maar als je even iets zegt waar werkelijk over te discussieren valt, dan wordt het meestal een zeer levendig gesprek.

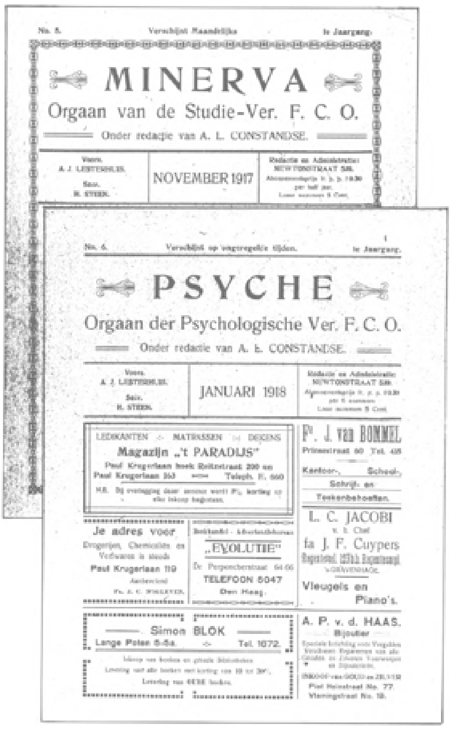
De vragen

Je zou iemand die meer dan zestig jaar politiek en cultureel leven zo aktief heeft meebeleefd een bijna oneindig aantal vragen kunnen stellen. Ik heb mij voornamelijk beperkt tot drie vragen, die mij al heel lang bezighouden. Ten eerste de vraag hoe het komt dat sómmige mensen temidden van zovelen zich ontwikkelen tot die speciale manier van strijdbaarheid, kritische zin en maatschappelijke betrokkenheid, waar ze dan een heel leven bijna compromisloos mee bezig zijn, kortom: waarom hij juist? Ten tweede de vraag waaróm iemand het doet, waarom hij of zij altijd maar wil onthullen, vooroordelen opruimen, de-mystificeren, de waarheid zoeken, en die dan ook verkondigen. Of wel, wat is zijn motivering? En tenslotte, brandende vraag, wat je nou voor effekt moet toekennen, of mág toekennen, aan de aktiviteit van dit soort mensen op het wereldgebeuren, op het menselijk geluk, of - nog hoogdravender - op de gang van de geschiedenis. De vraag is dus: helpt het nou ook? Het zal u niet verbazen dat we er niet uit zijn gekomen. Maar wat we er over - en rondom - besproken hebben, volgt hier.

Het begin

Ja, misschien heeft dit er iets mee te maken. Mijn moeder werd weduwe, toen ik ongeveer 5 jaar was. Dan ontstaat er een andere familie-struktuur. Er waren vijf kinderen. Een oudste zusje was al eerder overleden. Mijn moeder was doopsgezind, een 'beetje gelovig', niet veel. Wij werden als kinderen betrekkelijk vrijgelaten. We leefden bescheiden, maar niet in zorgen. Na het overlijden van mijn vader kreeg mijn moeder van de familie een vast jaargeld. Je zou kunnen zeggen: eenvoudige middenstand.

In 1914 ging ik de Rijksnormaallessen volgen, eerst in



No. 5. Verschijnt Maandelijks Ie Jaargang.

MINERVA

Orgaan van de Studie-Ver. F. C. O.

Onder redactie van A. L. CONSTANDSE.

Voorz. A. J. LEISTERHUIS. Secr. H. STEEN.

NOVEMBER 1917

Redactie en Administratie: NEWTONSTRAAT 58.

No. 6. Verschijnt op ongeregelde tijden. Ie Jaargang.

PSYCHE

Orgaan der Psychologische Ver. F. C. O.

Onder redactie van A. L. CONSTANDSE.

Voorz. A. J. LEISTERHUIS. Secr. H. STEEN.

JANUARI 1918

Redactie en Administratie: NEWTONSTRAAT 58.

Losse nummers 5 Cent.

LEDIKANTEN -:- MATRASSEN -:- DEKENS

Magazijn „'t PARADIJS"

Paul Krugerlaan hoek Reitzstraat 200 en Paul Krugerlaan 263 Teleph. H. 660

F^r. J. van BOMMEL

Prinsestraat 60 Tel. 48

Kantoor-, School-, Schrijf- en Teekenbehoeften.

L. C. JACOBI

v. h. Chef

fa J. F. Cuypers

'S-GRAVENHAGE.

Vleugels en Piano's.

Je adres voor

Drogerijen, Chemicaliën en Verfwaren is steeds

Paul Krugerlaan 119

„EVOLUTIE"

Dr. Perponcherstraat 64-66

TELEFOON 5047

Den Haag.

Simon BLOK

Lange Poten 5-5a. Tel. 1072.

A. P. v. d. HAAS.

Bijoutier

Piet Heinstraat No. 77.

Vlamingstraat No. 19.

Dordrecht en later in Den Haag. Je moet bedenken, het was toen mobilisatie, de schoollokalen waren bezet en de lessen daardoor ongeregeld. Ik was weinig thuis, ging erg veel mijn eigen gang. Ik las Multatuli toen ik veertien was, dat stond op de lijst belangrijke boeken die je moest lezen voor school. We hadden, als ik het achteraf bekijk, goeie leraren voor Nederlands, geschiedenis, Frans, maar ook voor pedagogie en psychologie. Later toen ik studeerde merkte ik dat het hele goeie leraren geweest waren.

We hadden toen al felle debatten. Het was het begin van de wereldoorlog. In Nederland bestond een pro-Duitse pers, met uitzondering van de Telegraaf die het Franse standpunt verdedigde. En met name de Franse lessen gingen vaak heen aan debatten.

In die tijd kwam ik ook in aanraking met de grote vrijgeesten van de wereldliteratuur: Heine, Ibsen, Nietzsche.

En dan was er in de tweede plaats de catechisatie bij ds. Lulofs, een merkwaardig man. Het was een dominee die maatschappelijk conservatief was, maar volkomen vrijzinnig ten aanzien van de Bijbel. Hij was bijvoorbeeld voor de landsverdediging, maar hij beriep zich daarbij niet op het evangelie, maar op zichzelf: hij was nu eenmaal zo.

Wat ook heel mooi was, hij had het dikwijls over het huwelijk en ook over zijn eigen huwelijk, dat hij ook wel ten voorbeeld stelde. Op een keer was er een jongen die Paulus citeerde, je weet wel: trouwen is goed, maar niet trouwen is beter. Toen werd hij erg boos, sloeg met zijn vuist op tafel en hij zei: Wat kan het mij schelen wat een jood geschreven heeft honderd jaar na Christus!

Ik had daar toen, speciaal op dat punt van de landsverdediging zo'n soort Tolstojaanse reactie op. Als je iets met het evangelie wilde doen, moest je het ook serieus nemen.

Veel indruk maakte natuurlijk ook in februari 1917 en daarna in oktober de Russische revolutie. Ik weet nog wel hoe dat felle debatten losmaakte. Wat moet je kiezen? Je was vóór die revolutie, maar er kwam ook al een scheiding der geesten. Was je nou marxist of anarchist? Ik kwam er toen niet uit, maar ik trok meer naar het anarchisme. In die tijd ben ik ook Quack gaan lezen. En zo kwam ik in aanraking met diverse opvattingen over socialisme.

In 1918 kreeg ik mijn onderwijzersakte, maar er was geen baan. In die normaalschool-tijd ben ik lid geworden van de KGOB (Kwekelingen Geheelonthouders Bond), waar ik onder andere Koos Vorrink leerde kennen en Irene Bergmeyer, die later met hem getrouwd is. In Den Haag (na de verhuizing) werd ik lid van de JGOB (Jongeren Geheelonthouders Bond) die meer proletarisch en radikaler was. Je hebt in zo'n jongerenorganisatie natuurlijk weinig te maken met de dagelijkse praktijk en je kunt dan gemakkelijk erg radikaal worden. Zo hebben we in 1917 met een paar mensen een jongeren-blad opgericht. Eerst heette het Minerva, later Psyche. Het was erg fel, zo van jongeren tegen alles wat oud en verrot was. Er zijn ooit zes nummers van verschenen.

Verklaring

Nee, je hebt gelijk, dat niet al die normaalschoolleerlingen anarchisten werden, en zeker kozen ze ook niet een weg als ik deed. De meesten werden zoiets als SDAP of gewoon conservatief.

Maar voor mij ging de ontwikkeling door. In 1918 ben ik lid geworden van de SAJO (Sociaal-anarchistische Jongeren Organisatie) en in 1919 begon ik in de Vrije Socialist te schrijven. Wij verzetten ons tegen de godsdienst, speciaal tegen het sociaal-conservatieve ervan. Voor mij was die weg gemakkelijk gemaakt. Dominee Lulofs die liever niet van godsdienst sprak maar van ‘religie’, waarvan hij dan zelf zei dat dat een soort ‘band met iets hogers’ was en waarbij wij ons dan ook nog beriepen op een soort geromantiseerde Jezusfiguur. Al gauw was ik ook spreker voor de SAJO. In 1921 had je de Groenendaal-aktie, toen ben ik helemaal door de beweging geabsorbeerd.

(Herman Groenendaal was een dienstweigeraar die in hongerstaking ging in de gevangenis. Grote demonstraties hebben in die tijd plaats gevonden, en dat alles heeft de stoot gegeven tot de latere dienstweigeringswetgeving: wet gewetensbezwaren militaire dienst)

Ik sloot mij ook aan bij de vrijdenkers. Ik heb destijds meer propaganda gemaakt voor de vrije gedachte dan voor het anarchisme. Ik weet bijvoorbeeld nog goed hoe ik op Kerstmis 1921, in Hoogezand-Sappemeer, de achtergronden van de Kerstviering behandelde.

Maar in feite is anarchisme wel de uiterste konsekwentie van wat je leert dat cultuur is.

Ten eerste. Je bent tegen oorlog. Dan ben je ook tegen de staat. Dat is natuurlijk erg moeilijk, want de staat is tevens administratie, de staat is ook de maatschappelijke diensten, verkeer en waterstaat, sociale zorg, en dat alles. Maar de uiterste konsekwentie van je antimilitarisme is toch dat je de staat, zoals hij nu is, afwijst.

Ten tweede. Als je uitgaat van de filosofie, dan kom je in botsing met alle godsvoorstellingen, en dan kom je bij het atheïsme. Dat hoeft nog helemaal niet te betekenen dat je beweert dat je alles weet. Atheïsme kan samengaan met agnosticisme, maar dan wel een vorm daarvan, waarin je niet uitgaat van het bestaan van een God, en dus ook niet van een gezag dat daardoor gelegitimeerd wordt.

Vrije Socialisten-Vereeniging. - I. A. M. V., Afd. Den Haag.

KERSTFEEST 1919.

Groote Openbare

Kerst-Vergadering

op Donderdag 25 Dec.,

's morgens half elf, in 't Volksgebouw, Prinsegr. 73.

Sprekers: De Heeren

A. L. Constandse.

Onderwerp: DE CHRISTELIJKE MAATSCHAPPIJ.

G. Rijnders.

Onderwerp: WANNEER VREDE OP AARDE?

Entrée 15 cent. Debat vrij.

Int. Anti-Militaristen Vereeniging
Sectie Nederland
Afdeeling Den Haag
GEEN MAN, GEEN CENT EN GEEN ARBEID VOOR HET MILITAIRISME
DEBATAVOND
DINSDAG 25 NOV. 1924
DES AVONDS OM ACHT UUR
IN DE GROOTE ZAAL VAN
DEN DIERENTUIN
SPREKERS:
Ds. H. SCHOKKING
PRED. NED. HERV. GEM.
A. L. CONSTANDSE
PROPAGANDIST I.A.M.V.
ONDERWERP:
GODSDIENST
EN OORLOG
TOEGANGSBEWIJZEN à f 0.20 verkrijgbaar bij: P. G. Beentjes, Teijlerstr. 23, A. Spierdijk, Scheeperstr. 20, A. Meelis. Edisonstr. 8ᵃ en bij verschillende Boekhandelaren; te Schev.: W. Beukelz.str. 24

Ten derde. Als je uitgaat van de ethiek, moet je vaststellen dat wanneer je iets doet om beloond of niet gestraft te worden, dat niets met zedelijkheid te maken heeft. En ook het doen van iets op bevel heeft niets met zedelijkheid te maken. Die begint pas, wanneer je uit eigen vrije wil een keuze hebt gedaan. En ook zo kom je dus bij het anarchisme.

En ten vierde zou je er nog aan toe kunnen voegen, alleen een wetenschap die zich gezagloos ontwikkelt is werkelijk: wetenschap.

Motieven

Je vraagt me of ik in die tijd het gevoel had dat ik wezenlijk bezig was de wereld te veranderen. Ja, beslist.

Ik denk wel, dat het ook een erge behoefte was bij mijzelf. Ik had altijd het idee gehad dat ik onafhankelijk publicist wilde worden. Daarbij stonden mij dan mensen voor ogen als Multatuli en Heine. Ik heb steeds twee dingen heel sterk gehad: een behoefte om te praten en een behoefte om te schrijven. Ik wilde getuigen. Dat was..., ja, dat gaat erg samen met een gevoel van superioriteit, van beter weten. Als ik onrechtvaardig behandeld wordt, en dat gebeurde veel in die tijd, er werden vaak persoonlijke aanvallen gedaan, dan heb ik dikwijls de neiging om daartegen agressief te worden, om scherper te zijn dan ik eigenlijk van nature ben. En dat heeft er weer toegeleid, dat ik vreselijk veel debatteerde in die tijd. Als ik nu nog eens zie wat ik toen schreef of zei, dan denk ik vaak: het was toch overdreven. Maar zonder gevoel van superioriteit zou ik het nooit hebben kunnen volhouden.

1930 Willebroek, België.
Amateurtoneel, linksboven Anton en Gerda.

Dikwijls waren het werkelijk hele grote debatten. Zoals bijvoorbeeld in de grote zaal van de oude Doelen in Rotterdam met dr. de Hartog in 1922. Dr. de Hartog had in die periode tegenover de vrijdenkersvereniging De Dageraad, de...

Middaghoogte opgericht, omdat zoals hij zei na het ongeloof het geloof kwam. Zo'n beetje de omgekeerde wereld dus. Je weet dat De Dageraad al in 1856 is opgericht als een vrijzinnig genootschap voor natuurwetenschap en afwijzing van de theologie. Zo rond 1880 kreeg de vereniging ook een meer sociale taak, mede door de invloed van Domela Nieuwenhuis. Nou, die Middaghoogte belegde speciale debatvergaderingen tegen De Dageraad en ik werd dan uitgenodigd als debater. Het was trouwens ook wel eens omgekeerd. De Dageraad heeft ook zelf grote debatvergaderingen gehouden.

Je moest je dan geweldig goed documenteren, en in die tijd heb ik dan ook veel gelezen. Onder meer las ik toen Feuerbach, de grote ontmaskeraar van de godsdienst.

Je verwachtte veel in die tijd. Je was inderdaad bezig de wereld van de mensen te veranderen. In de eerste plaats dacht je: dat is toch superieur wat ik denk. Je wilde het bijgeloof bestrijden, de mensen licht en inzicht brengen. En in de tweede plaats wilde je geloven aan de komst van de grote Europese revolutie. De Russische revolutie was niet geslaagd, de Duitse revolutie was mislukt. Duidelijk was dat je het reformisme moest afzweren. Je ging helemaal uit van de stelling dat het moest komen van buitenparlementaire aktie, antimilitarisme, massale dienstweigering, het instellen van bedrijfsraden.

De vakbeweging was reformistisch. In die tijd schreef ik dan ook mijn brochure: ‘Weg met de vakorganisaties’ (1922). Er waren ook de anarcho-syndicalisten, die probeerden die twee dingen met elkaar te verzoenen: bedrijfsdemocratie, maar ook loonstrijd. Achteraf begrijp ik dat veel beter. Ik heb mij later, in de Spaanse burgeroorlog, ook geheel achter de Spaanse CNT en UGT gesteld. Syndicalistische bonden, maar die er wel in slaagden de bedrijven over te nemen.

Maar in die periode, vóór 1933 dus, ging je er nog helemaal van uit dat je je oriënteren moest op die komende grote revolutie.

Deel van een beweging

Ja, natuurlijk waren er ook hele andere stromingen. Of ik me deel van een beweging voelde? Wel, er was vrij veel perspektief voor de Vrije Gedachte. Op vergaderingen kwamen vaak wel duizend mensen. Ja, ook veel arbeiders. Nu is die beweging van de Vrije Gedachte voornamelijk een doorgangshuis geweest. Velen kwamen, en gingen weer als zij voldoende van de gedachten in zich opgenomen hadden. Die tijd, zo van 1920 tot 1940, is voor de uitbreiding van het aantal onkerkelijken formidabel geweest.

Ook het antimilitarisme was sterk in die tijd. Ook dat was een echte beweging.

Het sociaal-anarchisme was utopisch, in die zin, dat het er niet wás. Je kon wel wijzen op bijvoorbeeld de commune van Parijs en de Radenrepubliek die korte tijd heeft bestaan in Beieren. Maar in Nederland was dat echt iets dat nog zou moeten komen. Ik heb het echter altijd ervaren als iets dat er weliswaar niet was, maar dat er heel goed zou kúnnen zijn.

Het was als mogelijkheid niet utopisch. Dat het er nog niet was heb ik toen nooit ervaren als iets dat me mistroostig stemde.

In gijzeling. St. Michielgestel 1943.

Afgevaardigden van de Nederlandse Persdelegatie te New Delhi op 9 februari 1956.

Dat werd anders toen het fascisme opkwam. Het merkwaardige was wel, dat als je er over nadacht wat je daar tegenover moest stellen, je toch weer op die zelfde dingen terechtkwam van het anarchisme: bedrijven bezetten, militaire dienst weigeren; democratie van onder op zou je nu zeggen.

Toen kwam Hitler, en alles werd grimmiger. Dat is een inbreuk, daar kun je niet omheen. Zonder dat je nog aan de grote revolutie kon geloven, hield je toch vast aan veel van dezelfde ideeën, maar nu als middel om het fascisme te voorkomen. Steeds meer moest je je daarop concentreren. Ik schreef in die tijd vooral brochures tegen het fascisme. Onder andere *Europa's ondergang in bijgeloof en fascisme* (1934) en *Verloren illusies en blijvende idealen* (1934). Dat is de noodsprong die je dan doet. En ik schreef ook al vroeg tegen het Stalinisme, bijvoorbeeld *Met Moskou ten oorlog?* (1936).

De Sovjet-Unie

Ja, inderdaad, ik heb eigenlijk van het begin af aan niet in het Bolsjewisme geloofd. Natuurlijk waren wij in de SAJO vóór de Russische revolutie. En mensen als Daan Goulooze en Jan Postma schoven geleidelijk naar het marxisme op. Ze werden

met Sneevliet en anderen lid van het NAS. Ik ben gewoon niet meegegaan. Als ik het had over de Russische revolutie dan was ik anti-bolsjewistisch. Je kon het toch ook zien. Al direct begon men anarchisten te vervolgen. Wij, dat gold dan voor de anarchisten, zeiden: dat is contra-revolutie. En vooral de buitenlandse politiek viel onder onze kritiek. In het jaar 1922 zijn we een keer weggeslagen bij een communistische vergadering toen we daar liepen met borden tegen het verdrag van Rapallo. Je voelde je natuurlijk toch verbonden. Maar wij zagen dat de regering van de Sovjetunie probeerde de arbeidersbeweging overal in de wereld in dienst te stellen van de buitenlandse politiek van de Sovjetunie. Vervolgens kwam van 1928 tot 1932 de periode van de gedwongen kollektivisatie en van 1936 tot 1938 volgden de monsterprocessen en de nieuwe grondwet, waarin van alles werd teruggedraaid.

Nee, voor ons was dat geen verrassing. Wel een teleurstelling. Je kunt ook niet zeggen dat andere mensen het niet weten konden. Er is wel een verschil. Wij bekritiseerden de Sovjetunie uit het standpunt van de revolutie. De sociaaldemocraten deden het vanuit het standpunt van het Westen, ze stonden op het standpunt van de landsverdediging, de verdediging van het kapitalisme dus. Zij waren anti-communistisch, wij anti-bolsjewistisch.

In De Vrije Arbeider van 26 maart 1938 schreef ik een korte satire op de processen in de Sovjetunie, waarin ik de ‘voorheen zeer bekende sekretaris van de CP, Josef Stalin’ terecht laat staan voor een serie absurde misdaden. Het gefingeerde bericht sluit met de zin: ‘Volgens kenners was dit het proces met de minste leugens sinds vier jaar’.

Beslissend

Voor mij is die periode van 1937 tot 1939 beslissend geweest. In 1937 ben ik naar Catalonië geweest. Ik zag toen een stukje van de broederstrijd tussen de syndicalisten en de communisten, waarvan ik achteraf denk dat het zeker mede verklaart waarom de republikeinse strijd tenslotte verloren werd. Ik heb mij geplaatst achter de CNT en om die te steunen werd in Nederland de FAN, de Federatie van Anarchisten in Nederland, opgericht, die in 1937 en 1938 De Vrije Arbeider uitgaf.

En toen was het september 1938: München. Die gebeurtenis was van grote betekenis voor mij. Velen waren toen opgelucht. Maar op dat moment wist ik dat de oorlog zou komen.

Het gebeuren in de Spaanse burgeroorlog is trouwens de doodsteek geweest voor het IAMV, het Internationaal Antimilitaristisch Verbond (in 1904 opgericht door Domela Nieuwenhuis). Het viel uiteen in drie fracties. Een kleine fractie, die het blad De Wapens Neder in handen had, wou er niets van weten. Er is één nummer verschenen met discussies, en daarna is er nooit meer over Spanje geschreven. Dan was er een fractie, die stond achter de anarchisten en socialisten die de wapens hadden opgenomen tegen Franco. Die zullen het IAMV wel uitgegaan zijn. En dan was er een tussengroepering, die wel solidair wilde zijn, maar niet wilde meedoen. Geen wapens leveren en zo. Wel medicamenten, kleding en dergelijke.

Zowel de IAMV, als de verschillende anarchistische organisaties zijn in die tijd in wezen te gronde gegaan, en ze hebben dan ook bijvoorbeeld in de illegaliteit nooit iets voorgesteld. Wel personen er uit, maar niet als organisatie.

Ikzelf was in 1939 niet meer in staat om echt propaganda te maken tegen de oorlog. Ik hield lezingen over filosofie, opvoedkunde, e.d. en toen Nederland eenmaal bezet was stond ik gewoon aan de kant van het Nederlandse volk tegenover de

bezetter. We hebben nog geprobeerd illegaal een blad uit te geven als de Vrije Gedachte, maar na een paar maanden, in oktober 1940, werd ik al gearresteerd.

Opnieuw

Ja, na de oorlog was het anders. Je had niet meer die illusies van voor 1933. Ik was meer de waarnemer. En ik ben, zoals we al bespraken, vooral hard aan het werk gegaan en heb me naast mijn werk als politiek correspondent gegooid op het voltooien van mijn studie.

Ach, als het een beetje anders gelopen was, zou ik waarschijnlijk ook voor de oorlog meer essays over kunst en ook gedichten geschreven hebben.

Je schreef een proefschrift...

Over Calderon de la Barca, ja. Nee, dat zegt jou natuurlijk niet zoveel... (Hij staat op, haalt een betrekkelijk dun - 144 bladzijden - boekje uit de kast, bladert er wat in.)

Dat was een katholiek auteur uit de tijd van de Barok. Ik heb daarop de psychoanalyse toegepast. Ik heb geprobeerd om aan te tonen dat het katholicisme bestaat uit driftmatige complexen. Oedipuscomplex, anti-feminisme, homosexualiteit, sadisme. Ik probeer een definitie te geven van Barok. Ik beschrijf de sexuele driften achter de Barok. De Barok is voor een groot deel verdrongen erotiek. Ik beschrijf ook hoezeer de zeden in Spanje beïnvloed waren door het terugdringen van de erotiek. De duivel: dat is eigenlijk de man van de verboden liefde. En God: dat is de dwang van de moraal die te keer gaat tegen verdrongen driften.

(Hij zet het boekje weg en gaat weer zitten.)

Was dat nu een nieuwe gedachte, om de psychoanalyse toe te passen op de literatuur?

Nee hoor, dat was toen al heel veel gedaan. Ik ben eigenlijk op de gedachte gekomen door twee artikelen over Calderon in een Oostenrijks tijdschrift voor psychoanalyse. Ik zat voor de oorlog ook in een club voor psychoanalyse, onder andere met Geers, de hispanist, en met Gé Nabrink en ik had in mijn *Grondslagen van het atheïsme* (1926) al veel van Freud verwerkt. Ik vind de theorie van de psychoanalyse heel belangrijk. Als geneeswijze, ach...

(Hij haalt de schouders op op de voor hem zo karakteristieke wijze; vierkante schouders die langzaam even omhoog gaan en, je zou haast zeggen welwillend, even zo blijven).

Maar als analyse, filosofisch en sociaal, is het vreselijk belangrijk. Ik gebruik het ook in mijn brochure ‘Sexuele nood en fascisme’ (1935).

Je bent altijd erg tekeer gegaan tegen de godsdienst. Waarom eigenlijk?

Ik vind de godsdienst zo gevaarlijk, omdat de mensen dan in twee werelden leven. Een werkelijke wereld en een onwerkelijke wereld. Die twee doorkruisen elkaar op allerlei manieren. Het leven wordt beheerst door een waan. Freud spreekt van de godsdienst als paranoia. Wanneer die een rol gaat spelen in de oorlog, de internationale politiek, de economie... Dat is het introduceren van onwezenlijke elementen in de besluitvorming. En het rechtvaardigen van antisociale systemen, antisociaal gedrag...

Als buitenland commentator bij het Handelsblad.

Maar kan dat zelfde niet gebeuren door een ideologie? Je zegt het zelf, vind ik, nogal treffend in de inleiding bij 'De jaren der verleugening': '... de gebezigde "ideologieën", voornamelijk vervalsingen van de realiteit, waarin ze echter een politieke functie van grote betekenis vervullen.' *En je schrijft dan verder:* 'De ontwaarding en de uitholling van ideeën zijn een zo beproefde en door bevoorrechte intellectuelen uitgewerkte "wetenschap" geworden, dat men nauwelijks meer verwonderd is als politicologen, sociologen en psychologen te werk gesteld worden als demagogen.' *En je trekt ook zelf de vergelijking met godsdienst:* 'Een der oorzaken van de indoctrinatie ligt in de verbreiding van de middelen tot massale communicatie, welke media de primitieve preken en de catechisatie voor jongeren geleidelijk hebben vervangen.' *Betekent dat niet dat de strijd nu eerder tegen die ideologieën dan tegen de godsdienst zou moeten worden gericht?*

Ja, misschien, gedeeltelijk. Maar er is een verschil. Ideologieën doen geen beroep op almacht. De godsdienst doet een beroep op een hogere macht. Ideologieën kun je doorzien als mensenwerk. Maar het beroep op een hogere macht buiten de mensen moet je geheel verwerpen. Kijk, het gaat eigenlijk om vier dingen. Er is ervaringswetenschap, dan is er de menselijke rede, waar je met elkaar over praten kunt, vervolgens het menselijke geweten, en tenslotte de geluksbehoefte. Die vier dingen: ervaringswetenschap, de rede, geweten en geluksbehoefte.

Feiten en de macht

Je bent een heel leven lang bezig geweest met ont-mythologiseren, met het zoeken van feiten, met het vertellen aan de mensen van 'hoe het werkelijk is'. Heb je enig idee waarom dat is? Waarom blijf je een leven lang bezig de mensen die feiten onder de neus te wrijven?

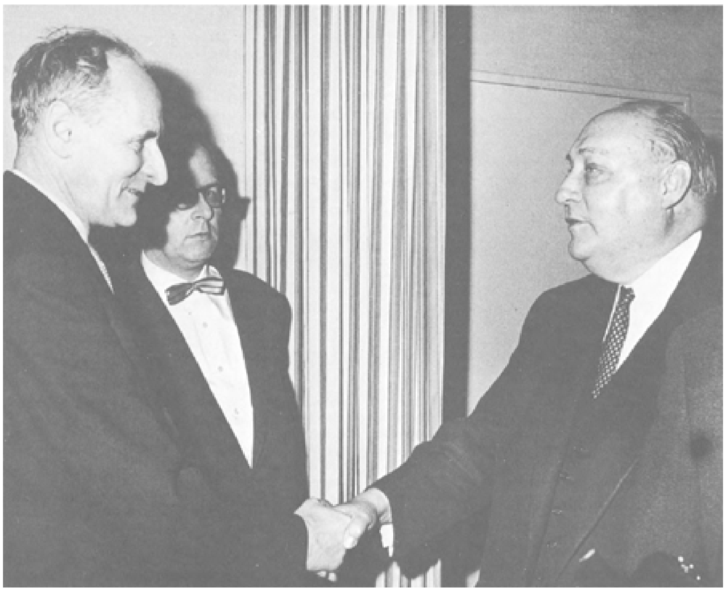
Ik denk dat daar een belangrijk element van zelfverdediging in zit. (Nadenkend) Ik voel me wel bedreigd.

Waardoor?

Wel. Door allerlei dingen: oorlog, economische overmacht, kerkelijke dwang, burocratie.

Laat ik het zo zeggen. Ik heb een sterke behoefte om autonoom te zijn, vrij te zijn, zelfbeschikkend. En dat wordt voortdurend belaagd door al die dingen waar ik mij tegen keer. Wat ik doe is niet een pure intellectuele oefening, een genoegen. Het is heel sterk verbonden met een stuk levensinstinct. Ik sta tegenover niets neutraal.

Maar dat hoeft nog niet te betekenen dat je het steeds moet opschrijven, zeggen, aan de mensheid verkondigen.



Bij minister Ernst Lemmer op bezoek in Berlijn, 1960.

Nee, dat is zo. Tja, merkwaardig dat je me dat vraagt. Ik denk - nu jij het me vraagt - dat het toch wel zoeken naar een soort gemeenschap is. Het is niet het vechten tegen alles, om het vechten. Dat zou ik nihilisme vinden. Ik zoek toch wel steeds naar een andere maatschappij, waarin je je veiliger zou voelen.

Ja, ik blijf toch steeds uitgaan van een ideaal, om je op te concentreren. Een ideaal is niet hetzelfde als een illusie, maar iets dat mogelijk is. Op mijn manier blijf ik bezig voor dat ideaal.

Maar is dat te bereiken door mensen op hun redelijkheid aan te spreken? Velen zeggen dat het alleen gaat om de macht, en dat die macht bepaald wordt door allerlei onbewuste drijfveren die mensen bewegen. Dat het nooit mogelijk zal zijn alle mensen op een zuiver rationele manier met elkaar samen te laten leven. Ikzelf kan me daar niet bij neerleggen, ...

Ik ook niet. Zodra je bereid bent je bij zo'n gedachtengang neer te leggen, zou je om iets te veranderen ook naar macht moeten streven, ook bij de regeerders moeten willen horen. En ik wil niet regeren. Ik wil niet geregeerd worden, maar ook niet regeren. Niemand moet dat willen. Natuurlijk, je hebt die dingen allemaal in je: machtsdrift, agressie, de behoefte om tot elke prijs bij een groep te willen horen. Maar ik geloof niet aan de eeuwigheids-waarde, de onoverwinnelijkheid van die dingen.

Je ziet steeds weer zoveel voorbeelden van emancipatie, van ontvoogding, van situaties waarin tenslotte toch de rede-

lijkheid overwint, mensen vrijer én gelijker worden, dat ik het gewoon mogelijk acht dat zo'n wereld verwezenlijkt wordt. Ik weet wel dat het misschien eeuwen kan duren... Je moet dat niet te veel afmeten aan je eigen leven.

Met Laurens ten Cate, 1970.
(foto: Lon van Keulen)

(Anton staart even voor zich uit.)

Ja, kijk, als je mij nu vraagt: geloof je dat er een Derde Wereldoorlog komt, dan zeg ik: dat is een verkeerde vraag.

Die vraag heb ik dan ook niet gesteld.

Nee, nee. Kijk, geloven in die zin dat is fatalisme. Niemand kan dat voorspellen, ik ook niet. Waar ik wel in geloof is de vrije gedachte. En de culturele elementen van het anarchisme. Die blijven van grote waarde. Na de oorlog ben ik niet meer opgetreden als propagandist voor het anarchisme. Maar ik denk wel dat die culturele elementen kunnen worden toegepast, bijvoorbeeld in de arbeidersbeweging: arbeiderszelfbeheer, anti-autoritaire opvoeding, feminisme, antimilitarisme. Ik heb voor die gedachte zelf een term ingevoerd: reformistisch anarchisme.

Voor mij blijft het een referentiekader.

We hadden het over de ‘stelligheid’ in mijn buitenlandse commentaren. Ik ben natuurlijk ook onderhevig aan stemmingen. Maar door die achtergrond sta ik los van staten. Ik identificeer mij niet met staten. Niet met Amerika, niet met de Sovjetunie, niet met Israël. Je bent dan in je oordeel vrijer. En in de tweede plaats sta ik tegenover staten vreselijk wantrouwend. Ik zie het machtsstreven, het spelen van een rol in de jungle van de statengemeenschap, als in een wildernis. Ik ben dan geneigd naar naakte waarheden te zoeken. Dat kan natuurlijk leiden tot nooit geloven aan goede bedoelingen. Maar aan de andere kant kun je daardoor dingen zien die anderen niet willen zien.

Ik heb ook geleerd te letten op elementen in de berichtgeving die anderen over het hoofd zien. Dat was bijvoorbeeld zo met de ontdekking van het Amerikaanse imperialisme. Ik heb in 1954 de Aziatische conferentie bijgewoond als journalist. Het werd mij toen al duidelijk hoezeer de Amerikanen, in het bijzonder Dulles, op dat ogenblik al de oorlog in Vietnam hadden willen doorzetten, overnemen van de Fransen, en ik heb daar ook over geschreven. In datzelfde jaar was ik bij de ministersconferentie in Berlijn en vandaar telefoneerde ik door naar het Handelsblad dat het duidelijk was dat de Russen alleen maar consolidatie wilden. Ik zie de Sovjetunie duidelijk in het defensief, terwijl de Verenigde Staten agressiever worden.

Het feller worden van de Koude Oorlog na 1949. Ik geloof dat ik dat eerder gezien heb dan anderen. Ik heb me daar ook tegen afgezet. En hetzelfde gebeurde later

met China. Ik heb in 1963 het hele konflikt al beschreven. Maar zowel het Westen als de communisten wilden dat toen nog niet erkennen.

Ik heb een sterke neiging om de feiten te laten spreken, hoe onaangenaam dat dikwijls ook is. Want het is vaak niet prettig.

Van konflikten met de macht word ik altijd nerveus. Persoonlijk, maar ook als ik het zie gebeuren. Ik heb, eerlijk gezegd, ook nooit gedebatteerd zonder nerveus te zijn.

Nu nog?

Ja, nog.

Friedrich Nietzsche en Lou Salomé
Charles Vergeer

Lou Salomé.

Binnenkort zal in de serie Privé-domein van de Arbeiderspers de vertaling verschijnen van de autobiografische aantekeningen van Lou Andreas-von Salomé. De omslag ervan toont haar in een wagentje dat getrokken wordt niet door twee ezels maar door twee filosofen: Paul Rée en Friedrich Nietzsche. Beiden worden gemend door middel van leidsels, keurig om hun armen gebonden, en aangespoord door de zweep van Lou. Dat zweepje - het is nogal klein uitgevallen - is met strikjes versierd en maakt zo eerder een sukkelige dan gevaarlijke indruk. Nochtans zou het kitscherige ding nog op hoger filosofisch plan getilt worden, want het keert negen maanden later weer in de opmerking uit de *Also sprach Zarathustra*: 'Ga je naar de vrouwen? Vergeet dan de zweep niet!' Een uitschieter waar nogal om gegniffeld is, want in de werkelijke omgang met vrouwen was de zachtmoedige Nietzsche nogal bedeesd en stijfjes.

Op de foto wil ik hieronder nog terugkomen. Eerst over de keuze ervan. Natuurlijk is het de uitgever niet kwalijk te nemen dat ze als cover gekozen werd. Wie zou zich zo'n lokkertje laten ontgaan. Bovendien past het zo geheel in het beeld dat men hier te lande - als men het al heeft - zo'n beetje van Lou von Salomé heeft: een moderne Cleopatra boeiend maar vreemd. Enerzijds getrouwd met professor Andreas zonder ooit met hem naar bed te gaan, want de enige man in haar leven is een veel oudere Hollandse dominee, Hendrik Gillot, met wie ze in haar jeugd God weet wat heeft gehad; anderzijds een grote serie minnaars en passies en dat alles niet met de minsten: Nietzsche, Rilke en Freud! Voor hen die in al deze baarlijke onzin enig geloof stellen, zal het lezen van de *Lebensrückblick* wel teleurstellend zijn: een heel andere Lou verschijnt hier dan ons in film, boek en goedkope kranteartikeltjes voorgetoverd werd.

Immers nog maar enkele maanden geleden draaide in een aantal bioscopen de film van Liliana Cavani *Al di la dal bene e del male*, hier in de Engelse versie als *Beyond good and evil* vertoond.

Hoeveel kijkers zullen beseft hebben dat er tussen de daar getoonde driehoeksrelatie van Dominique Sandra, Erland Josephson en Robert Powell en datgene wat zich in 1882 tussen Nietzsche, Lou en Paul Rée afspeelde, niet de minste relatie bestaat. De regisseuse maakt zich er m.i. met een goedkoop smoesje van af. Als haar in het Franse blad *Ecran* gevraagd wordt of haar film biografisch is, komt ze met het verhaal dat Nietzsche zelf ook tegen objectieve historici is geweest en de waarheid altijd als een vorm van interpretatie zag. Dat geeft me geen hoge dunk van haar begrijpen van Nietzsches filosofie, wel van haar slimheid met een praatje het gaatje te vullen. Gaatje? Er gaapt een reuzegroot gat tussen haar film en de gebeurtenissen waarop ze zegt zich te beroepen, en het was wellicht beter geweest dat wat meer uit te laten komen. Nu zijn er veel lieden ingetrapt.

Kijk maar naar het commentaar dat Peter van Bueren in de *Volkskrant* van 9 maart '78 geeft. Hij weet in de tweede kolom op te dissen dat de film inhaakt

> op een groot aantal historische en filosofische feiten. Bijvoorbeeld de door Salomé en Nietzsche gedeelde strijd tegen allerlei morele opvattingen. Ongetrouwd samenwonen, homo- en bisexualiteit als normale mogelijkheden van menselijke omgang worden door hen onderzocht op een praktische uitwerking. Voor Nietzsche zit daar nog een relatie tot zijn zus bij, die al of niet bewust verliefd is op

> Nietzsche (in de film Fritz) en jaloers op Lou Salomé. Nietzsche wordt verder gekweld door syphilis en een opiumverslaving.

Dat is nogal wat, en inderdaad dit alles is te zien in de film: maar de historische werkelijkheid: niets van dat al!

Van Bueren weet voorts nog te melden dat Nietzsche na het verbreken van de verhouding met Lou volledig instort, zijn laatste jaren apathisch slijt achter de piano van zijn zus en in het gekkenhuis nog eens door Lou wordt opgezocht: alles volledig onwaar. De deur gaat volledig dicht als Van Bueren tot slot opmerkt dat Liliane Canavi 'een aantal essenties van beiden - Nietzsche en Lou dus - heel behoorlijk tot hun recht laat komen', en dat 'Nietzsche-specialisten' en kenners van het leven van Lou wel best tevreden zullen zijn.

Laat ons daar eens tegenover zetten wat Lou zelf te vertellen heeft - om daarna, aan de hand van weer andere getuigenissen, haar verhaal aan de tand te voelen.

Nietzsche stierf in 1900, Lou von Salomé in 1937 op 76 jarigie leeftijd. De *Lebensrückblick* schreef ze pas op hoge leeftijd in 1931 en '32. Publicatie volgde pas veel later door Ernst Pfeiffer in 1951. Die eerste druk was op grond van het enige toen bekende exemplaar: een manuscript. Later werd er nog een typoscript gevonden met een groot aantal handgeschreven veranderingen. Dat exemplaar werd benut voor de tweede - en dus veranderde - druk van 1968. Die versie werd in '77 nog eens herdrukt als Insel taschenbuch (Nr. 54). De belevenissen met Nietzsche zijn te vinden in het hoofdstuk *Freundeserleben.* Het eerste wat opvalt is dat Nietzsche er niet die grote rol in speelt die men zou verwachten. Het hoofdstuk begint en eindigt met Paul Rée.

Lou is met haar moeder, om gezondheidsredenen, naar het zuiden gekomen en verblijft in maart 1882 te Rome waar ze vaak op bezoek is bij Malwida von Meysenbug, die nu totaal vergeten is. Toen stond ze echter bekend als een van de eerste geëmancipeerde vrouwen. Bekendheid kreeg ze door haar *Memoiren einer Idealistin.* Ze leefde in Rome, in de Via della Polveriera, omdat ze na deelname aan de revolte van 1848 uit Pruisen verbannen was.

Op de avond van de 17-de maart is Lou bij Malwida, waar onverwachts Paul Rée komt. Rée had samen met Nietzsche een tijdlang in Genua gewoond, van waaruit hij naar Rome ging en Nietzsche - als een nieuwe Columbus (immers ook een Genuees) op zoek naar een nieuwe wereld als enige passagier op een oud zeilschip - naar Messina.

Ondertussen ontdekten Rée en Lou elkaar, geholpen door de Romeinse lentenachten. Vele avonden zwierven ze na de gesprekken bij Malwida nog uren door de straatjes van het oude Rome om tenslotte bij het pension te komen waar Lou met haar moeder verbleef.

Dat zoiets geen pas gaf sprak, ook voor een feministe in de tachtiger jaren vanzelf, en Malwida tikte Lou dus op haar vingers in een langdradig briefje - blz. 112 in de hierna te noemen *Nietzsche-Dokumente* -: 'Das Nachhause bringen (durch Rée) war mir nur peinlich in dem Gedanken es könne Ihrer Mama misfallen und ich wollte nicht dass sie denken solle, bei mir fördere man eine andere als die edelste geistige Emanzipation.' En wat verderop in die brief nog: 'Ich wusste wie durch ähnliche Dinge hier der Ruf mehrere junger Mädchen gefährdet geworden war...'

En inderdaad 'der Ruf' was zeer geschaad en zou het blijven tot heden aan toe. Malwida vermaande, maar Mama von Salomé vocht. Het liefst had zij 'alle ihre Söhne zu hilfe gerufen' om Lou 'tot oder lebendig nach Hause zu schleifen'.

En Rée? Die deed haar een huwelijksaanzoek. Dat was echter helemaal de bedoeling niet. Lou, net 21 (Rée 33 en Nietzsche 38), had nog een ‘total entriegelter Freiheitsdrang’ - haar eigen woorden -, geen bijzonder verlangen naar de huwelijksband, wel nog een zeer grote emotionele binding met haar opvoeder, dominee Gillot, de eerste en lange tijd de enige waarin ze de diepten van een mens gevoeld had, en tenslotte had ze ook nog een financiële ondersteuning van de Russchische regering - de basis voor een onafhankelijk leven - die ze door een huwelijk verliezen zou. Lou weigerde dus Rée's huwelijksaanzoek.

Lou Salomé in 1882 (Atelieropname te Zürich)

De situatie zou echter nog wat gecompliceerder worden doordat vijf weken nadien Nietzsche vanuit Messina - waar hij de prachtige *Idyllen* geschreven had - in Rome aankwam: onverwacht. Nog veel onverwachter was dat ook hij ondersteboven bleek van Lou en ook haar een huwelijksaanzoek deed. Ook dat werd geweigerd en met meer reden dan de eerste keer. Ze hadden elkaar voor het eerst gezien in de Sint-Pieter. Rée was gaan zitten in een van de biechtstoelen ter rechterzijde - geen custode overigens die hem heden ten dage u aanwijst - om daar Lou zijn, weinig vrome, notities voor te lezen, tot Nietzsche kwam die zich wat stijfjes gedroeg. Uit de herinneringen is af te lezen hoe Lou door het verschijnen van Rée direkt getroffen was en door dat van Nietzsche niet. Geheel anders was blijkbaar de indruk bij Nietzsche want toen deze van de plannen tussen Lou en Rée hoorde gebeurde het ‘noch Unerwartere’ dat hij ‘sich zum Dritten im Bunde machte’. Lou laat er dus geen twijfel over waar het initiatief lag. Ook in een brief aan Hendrik Gillot laat zij duidelijk uitkomen dat er wat haar betrof enkel sprake was van een - nooit voor een huwelijksband bedoelde - relatie met Paul Rée: ‘Das

Wesentliche ist menschlich für mich nur Rée' (de onderstrepingen zijn van haar zelf). Ironisch gaat dan ook de tekst door dat Nietzsche in zijn voortvarendheid zelfs (Sogar) de plaats waar de 'Drieëenheid' - de term waar zoveel verwarring door zou komen - zou zetelen reeds bepaalde: Parijs. Hij wilde daar colleges lopen en Rée had er contact met Iwan Tourgenjew. (Malwida intussen maakte veel bezwaar en had met het drietal liefst onder toezicht gesteld van de moeder van Rée en de zus van Nietzsche. Die laatste zal zich er later inderdaad mee gaan bemoeien.)

Wat haar ook niet aan Nietzsche beviel waren zijn voortdurende aanvallen - hij was toen doorlopend ziek - en zijn ongewone opgewondenheid tijdens heel deze omgang met Lou doet sterk denken aan exaltatie over Cosima Wagner vijf jaar later.

Men blijft niet lang te Rome - de preciese datum van vertrek kennen we niet - en de terugreis gaat ter wille van de zedigheid in twee groepjes: Lou met haar moeder en Nietzsche met Rée. Nog maar een paar keer ontmoet men elkaar, zoals bij Ortha waar Nietzsche en Lou een wandelingetje op de Monte Sacro maken, dat later aanleiding zal geven tot de meest fantastische verdachtmakingen.

Daarna reist Nietzsche door naar Basel, heeft er een gesprek met zijn meest vertrouwlijke vrienden het echtpaar Overbeck, en ziet tenslotte Lou en Rée nog eens door met ze af te spreken in de leeuwentuin te Luzern. Daar wordt dan de fameuze foto gemaakt. Lou laat er geen twijfel over bestaan dat die foto volledig het initiatief is van Nietzsche, die zich persoonlijk en ijverig met alles, zelfs kleinigheden als de strikjes aan het zweepje, bezighield. Rée stribbelde heftig tegen en vond het afschuwelijk; Lou vond het kitsch.

Daarna gaan de beiden en de eenzame uiteen. Lou gaat met een omweg naar Rée op zijn Pruisische landgoed, en ze gaan daarna samen naar de Bayreuther Festspiele - waar de Parsifal in première gaat en Nietzsche natuurlijk niet verschijnt -.

Nog twee maal zouden Nietzsche en Lou von Salomé bij elkaar zijn. Na Bayreuth ontmoeten ze elkaar voor een tiental dagen te Tautenburg, en wel onder toezicht van zus Elisabeth. Die had voordien de sfeer al vrij grondig door ruzietjes en kletspraatjes verpest, maar het wordt bijgelegd en er volgt een gelukkige, maar korte, tijd.

Lou gaat terug naar Paul Rée - ze zullen vijf jaren bij elkaar blijven - en samen zien ze Nietzsche voor de laatste maal in oktober te Leipzig. De sfeer is dan door het gekonkel van Elisabeth al verregaand bedorven. Men gaat uiteen om elkaar nooit meer te zien. Het schijnt dat zelfs latere, sporadische brieven van Nietzsche aan Lou haar nooit bereikt hebben, omdat die door Rée onderschept werden.

Nietzsche schaamde zich volgens Lou zeer voor het gepasseerde en wel zo erg dat hij jaren later nog tegen hun gemeenschappelijke kennis Heinrich von Stein de mogelijkheid van reconciliatie uitsloot met de - door Lou onderstreepte woorden -: 'Was ich getan, das kann man nicht verzeihen.'

Of het vergeven werd? Vergeten wellicht eerder, want Lou paste 'de methode van Paul Rée' op de hele affaire met Nietzsche toe: alles zo ver mogelijk van je af zetten en nergens meer op ingaan. En inderdaad, wat er ook van de zijde van de door zus Elisabeth op poten gezette officiële traditie, de sacrosancte interpretatie van de filosoof (werken plus leven) geleverd door het Nietzsche Archif te Weimar mocht worden beweerd of gelogen: Lou zweeg. Pas in 1951 verschenen zoals gezegd haar memoires.

Wat gebeurde er in de tussentijd? De wraak van Elisabeth. En hoewel zo langzamerhand vrij algemeen bekend is hoezeer Nietzsches zus zijn beeld vervalst

heeft, moet toch opgemerkt worden dat op vele punten - en zeker op het onze, de verhouding met Lou - dat valse beeld nog kaarsrecht overeind staat. Omdat Nietzsche krankzinnig was geworden, Lou en de Overbecks zwegen - niet van zins zich met de lage laster van Elisabeth te bevuilen - en Paul Rée in oktober 1901 stierf; hij verongelukte op een smal bergpad en het hoort tot de mythe met stelligheid te weten dat dit zelfmoord was. Zoals bijvoorbeeld Hanneke Wijgh in De Nieuwe Linie van 22 december '76 vertelde. Omdat er geen weerwoord was kon Elisabeth rustig haar gang gaan. Zij schreef de officiële biografie van haar broer, waarin zij zichzelf voor congeniaal verklaarde en alle tegenstanders op smerige wijze te lijf ging. In het tweede deel *Der einsame Nietzsche* - Leipzig 1913, ik hanteer de editie van een jaar later - wordt verklaard wat wij van 'die Russin' moeten denken.

Maar eerst even een, één van de vele, passage over de broerzus-verhouding, zoals de laatste die graag zag, en die in elkaar flanste: (dl. II, p. 292)

> 'Lisbeth und ich, wir laufen wie zwei gute Pferdchen im Geschirr nebeneinander her en tun uns kein Leides, vielmehr im Gegenteil.' Stets war ich 'die ganz vertraute hillfreiche Seele' und oft rühmte er 'das glückliche Wesen seiner Schwester, das mit seinem Temperament auf das Beste zusammenstimme.' In allen Leidenszeiten und Schwierigkeiten vertraute er auf meine Hilfe und noch 1880 nannte er mich 'seine Trösterin und Helferin in allen Nöten,' der er den meisten Dank schuldig sei.

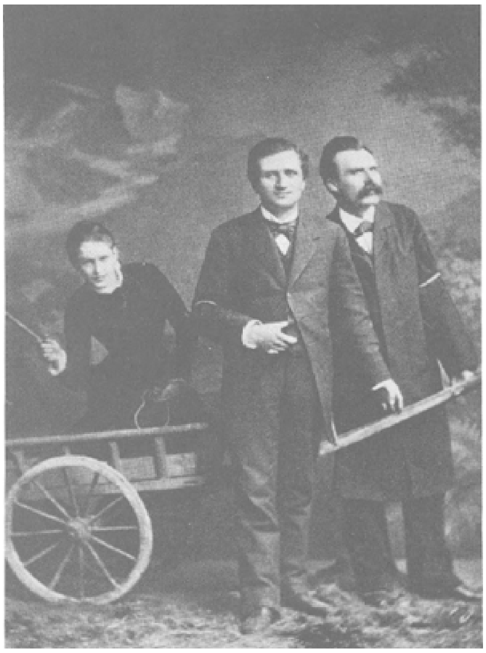
Dat liegt er niet om, evenmin als het beeld dat zij ons van Lou ophangt. Of liever, hoe presteert ze het er zó ongegeneerd op los te liegen.

Op bladzijde 164 (deel II) begint het verhaal over Lou. Nietzsche is min of meer tegen zijn zin door haar naar Rome gelokt en is in haar - Lou dus - erg teleurgesteld: het liefst, vertrouwt hij zijn zus per brief toe, was hij meteen naar Messina teruggekeerd. Enkel fatsoensoverwegingen tegenover Malwida weerhouden hem van zo'n snelle aftocht. De techniek der wrake van Elisabeth is het bestuderen waard. Hier het oordeel dat Nietzsche over Lou velt: 'Uebrigens ist sie 24 Jahre alt, unschön (-); aber wie alle unschönen Mädchen hat sie, um anziehend zu werden, ihren Geist kultiviert. Rée behauptet, dieser Geist sei ausserordentlich, - jedenfalls ist *er* ganz begeistert und versucht auch mich zu begeistern.' Wat verderop ondertekent hij: 'Dein Bruder'.

De brief draagt, dat wekt onze argwaan al, geen datum. Ze is tegenwoordig ook niet meer in de onvervalste briefuitgave te vinden, want ze is niet van Friedrich aan Elisabeth maar van de laatste aan haarzelf.

Maar hoe handig in elkaar gezet! Haar zwaarste kanonschot - ze is eigenlijk een lelijkerd die om toch de aandacht van de mannen te trekken tracht zich verstandig voor te doen - bracht ze in stelling in een als onbeduidend gepresenteerd bijzinnetje: 'Uebrigens'. De leeftijd daarna is of gelogen, of haar misschien werkelijk onbekend. En Lou 'unschön'? Men zie de foto's van haar uit die tijd en oordeel zelf. Heel bijzonder is dat ze in een door haar zelf samengeflansde brief ook weer naar believen gaten kan laten vallen. Wat een prikkel voor de fantasie! '24 jaar oud, lelijk (-)' Vul maar in. En, denkt de lezer, het moet wel heel erg zijn wat daar stond, dat zelfs Elisabeth, die het duidelijk niet op juffrouw Von Salomé voorzien heeft, haar toch discreet in bescherming

wenst te nemen. De goedheid van Elisabeth en de lelijkheid van Von Salomé komen in dat verzwijgen wel zeer sprekend tot uiting.



Lou Salomé, Paul Rée en Friedrich Nietzsche
(Te Luzern, 15 of 16 mei 1882)

Maar dan nog. Op de hoop geveegd van de 'unschöne Mädchen', lukt het die Von Salomé niet eens een beetje 'Geist' te verwerven. Rée, *die* ziet er wat in, maar Nietzsche daartegenover duidelijk niet. Daarbij wordt nog uitgelegd dat heel de geest van Lou von Salomé bestaat uit het souffleurswerk van Rée: zonder hem stelt het niets voor.

Blijft natuurlijk de vraag waarom Nietzsche toch, want dat was toch wel onweerlegbaar, enige tijd aan zo iemand spendeerde. Ach, dat lag aan de zachtaardigheid van hem. Elisabeth had al vaker gewaarschuwd dat hij de valsheid van de andere mensen en meer in het speciaal van de vrouwen, te weinig doorzag. De hoge filosofische geest liet zich op het vlak van de dagelijkse omgang vaak voor de gek houden. Bovendien was hij omringd door de influisteringen van kwade geniën, zoals mevrouw Ida Overbeck, die gedurende dit verhaal, en vaker in het boek, voortdurend vegen uit de pan krijgt. Intussen, met Malwida en Ida op de achtergrond, laten Nietzsche en Rée - Rée ook al - zich helemaal inpalmen door die Russin, een 'vortreffliche Anempfinderin', met 'Geschicklichkeit, sich asketisch-heroische Allüren zu geben und sich als eine Märthyrerin der Wahrheit' voordoend.

Lou weet het op blz. 169 zelfs zo te spelen dat ze Malwida zo dwaas krijgt de beide professoren tot huwelijksbanden aan te zetten. Maar daar passen de heren toch voor. Rée, de pessimist-aanhanger van Schopenhauer, omdat 'bringt es nicht über sien Gefühl, die Zahl der Unglücklichen zu vermehren'; en Nietzsche weet een huwelijk uit de weg te gaan door geldgebrek voor te spiegelen.

Zo is de Romeinse episode voor zus nog goed afgelopen en kan zij de rest van het hoofdstuk besteden aan een aanval op mevrouw Ida Overbeck. Maar er staan ergere dingen te gebeuren. Het 'Elftes Kapitel' krijgt als titel: 'Bittere Erfahrungen'.

De visie van Elisabeth op de 'Tautenburgse Idylle' wordt ons bijna in de vorm van een oude Griekse tragedie gebracht. De onwetende koning Nietzsche, niet vermoedend hoe het kwaad in elkaar steekt, de wijze zieneres Elisabeth die het

van het begin af aan al helemaal door heeft maar in de ongelukkige positie zit de waarheid niet aan de blinde broer te kunnen vertellen, dan de langzame berichtjes hier, voorvalletjes daar, die de ogen zullen openen, en tenslotte, het doek weggegritst door het grote verhaal van de bode, de woedeaanval van Lou!

Het doek gaat op en het koor geeft een paar wijze beschouwingen: de schuld van alles ligt in de gemene aard van twee vrouwen. Ida Overbeck die Lou bij een bezoekje te Bazel kwade dingen influistert ‘wodurch sich ihre Stellung zu meinem Bruder völlig veränderte.’ (p. 178)

Dan worden even fijnzinnig als raak het karakter en de beweegredenen van Lou voor ons ontsluierd: zij is ‘eine jener jungen Russinnen, die ins Ausland gehen, um sich berühmten Leuten zu nähern, von ihrem Ruhm zu profitieren und vielleicht auch allerhand kleine Abenteur zu haben.’

Een verachtelijke parasiet, een lage profiteur dus. Maar de lijdende held zorgt zelf voor het begin van zijn ondergang. Hij stuurt haar naar Bayreuth. Daar is alles wat destijds Duits sprak, ‘Kultur’, ‘Bildung’, ‘Bier’, ‘Geist’ en ‘Geld’ bezat samengestroomd. Natuurlijk is Nietzsche afwezig en men maakt daar gebruik van door zich laatdunkend over hem uit te laten. Elisabeth zondert natuurlijk Richard en Cosima Wagner uit. Wagner heeft haar zelfs ‘in eine ergreifenden Zwiegespräch’ gezegd: ‘Seit Ihr Bruder von mir gegangen ist, bin ich allein.’ Helaas spreken de werkelijke documenten uit die jaren een heel andere taal; iets wat door de pas verschenen dagboeken van Cosima Wagner nog weer eens bevestigd werd. Bij dit ‘ergreifende Zwiegespräch’ is echter niemand aanwezig geweest en wellicht Wagner zelf ook niet.

Lou echter vielen zulke gesprekken niet ten deel. Zij hoorde slechts de laatdunkende opmerkingen en ‘sagte sich enttäuscht “Alos nicht berühmt, nicht gross?” En nog weer een bladzijde verder (p. 181) “Nietzsche war ja gar kein berühmter Mann!” Sie fühlte sich betrogen.’ Natuurlijk, dat is begrijpelijk gezien haar lage bedoelingen. Nu echter heeft het geen zin meer zich in zo'n soort filosofie te laten onderwijzen. Zeer tegen haar zin gaat ze dus naar Nietzsche in Tautenburg en komt er reeds al ruziënd aan. De filosofielessen bevallen haar helemaal niet en vervelen slechts. Dit alles schrijft ze in haar geheime dagboek ondertussen aan Rée.

Uit dat dagboek citeert Elisabeth niet, want ze heeft het nooit onder ogen gekregen. Maar het bestaat wel en is thans afgedrukt in de *Nietzsche-Dokumente* (vanaf p. 181). Daaruit blijkt heel wat anders dan verveling.

Tevens zijn na dit *Tagebuch für Paul Rée* aantekeningen van Lou en aantekeningen van Nietzsche voor Lou opgenomen. De aantekeningen van Lou geven de indruk, die ook bevestigd wordt in haar boek, dat er vooral over het religieuze gesproken werd. De aantekeningen van Nietzsche uit die enkele dagen van Augustus '82 zijn echt Nietzscheaans en staan ver af van de problematiek waar Lou mee worstelde. Al is het onderwerp soms hetzelfde, de gedachten komen uit verschillende werelden.

Als voorbeeld twee opmerkingen uit een half afgescheurd papiertje (Nietzsche-Dokumente p. 211):

1. Menschen, die nach Grösse streben, sind gewöhnlich böse Menschen; es ist ihre einzige Art, sich zu ertragen.
2. Wer das Grosse nicht mehr in Gott findet, findet es überhaupt nicht *vor* und muss es entweder leugnen oder - schaffen (schaffenhelfen).

Andere aantekeningen gaan over de schrijfstijl - blijkbaar geschreven naar het onderschrift: 'Eine guten Morgen, meine liebe Lou!' - en, uiteraard, 'Vom Weibe'.

Lou is ook in haar *Lebensrückblick* erg enthousiast over die paar weken. Samen spraken ze wel tien uur per dag en het waren de meest opwindende gesprekken. En dat tijdens lange wandelingen; soms met zus Elisabeth erbij - Nietzsche wandelend tussen deze twee vrouwen! - maar meestal met zijn tweetjes. 'Wir haben stets die Gemsenstiegen gewählt, und wenn uns Jemand zugehört hätte, er würde geglaubt haben, zwei Teufel unterhielten sich.'

En tenslotte de ruzie waarmee de 'Tautenburgse Idylle' was begonnen? Inderdaad, die had plaatsgehad. Ze begon zelfs al eerder, namelijk in de treincoupé op de heenreis waar Elisabeth en Lou elkaar troffen en binnen de kortste keren - hoe kan dat ook anders - hoogoplopende ruzie kregen. Op het perron van Tautenburg moest Nietzsche de beide dames sussen en verzoenen.

Maar laten we het relaas van Elisabeth wat verder vervolgen, het nadert een hoogtepunt. Rée, op de hoogte gesteld door het schrijven van Lou - waarvan wij dus weten dat de inhoud helemaal anders was - verklapt op zijn beurt aan Elisabeth dat Lou op Nietzsche neerkijkt en dat het omgekeerde ook het geval is. Elisabeth zegt dat 'ze zich niet meer zo precies herinnert' wat er in die brief stond, want - alweer! - ze is zoekgeraakt. Wel merkt ze op dat haar broer zulke dingen nooit geschreven kan hebben. Een juiste opmerking, die wellicht nog aangevuld moet worden met de opmerking dat ook Rée zulke dingen nooit geschreven kan hebben. Maar Rée, nog altijd volgens het geheugen van Elisabeth, liet zich nog verder gaan en grapte wat over huwelijksplannen met Lou: noch hij noch Nietzsche zou daar echter ooit op ingaan.

Hierop werd de anders zo fatsoenlijke Elisabeth even indiskreet: ze liet deze brief aan Lou lezen. Iets wat we haar maar niet te zeer aan zullen rekenen omdat uiteindelijk de hele brief niet bestond.

Wat toen volgde zal ik in extenso voor u weergeven. (pp. 182-183)

> Maar juffrouw Salomé nam het helemaal niet als scherts op. Gedurende het lezen van de brief werd ze woedend en begon te schelden niet enkel op de schrijver Dr. Rée maar ook op mijn broer die afwezig was. In die woedeaanval onthulde juffrouw Salomé haar bijzonder lelijke innerlijk bij voorbeeld haar laag-bij-de-grondse ergernis over het blauwtje dat zowel Nietzsche als Rée haar hadden laten lopen, waar ze de meest lage verklaringen over gaf. Maar zij wenste nu ook geen van beiden meer te huwen want, en dat zei ze met cynische openhartigheid, ze wilde een veel betere partij, en bovendien de zwarte piet aan hen tweeën toe spelen inplaats van er zelf mee te blijven zitten. De wijze waarop ze dat allemaal zei, de uitdrukkingen waarvan ze zich bediende: weerzinwekkend!

Malwida von Meysenbug

Fraai is het vervolg. Elisabeth wijst op het verschil met de kringen waarin zij zich bewoog: heel fatsoenlijk juist. Maar verklaart dan 'Vielleicht war aber Fräulein Salomé nur eine Vorläuferin eines Teils der modernen Emanzipierten?' Dat zou natuurlijk wel kunnen, te meer waar het aannemelijk wordt gemaakt door een bezoekje van 'ein alter Herr mit sehr vornehmer Gesinnung' die Lisbeth komt klagen over de 'meisjes van tegenwoordig'. Vroeger lazen en hoorden de meisjes niet wat er zoal voor vuiligheid op de wereld is, tegenwoordig moeten wij mannen onze oren dichthouden voor wat de jongedames zoal uitbraken.

Maar nu blijkt de wijsheid van zus Elisabeth eerst recht. Als gezegde fatsoenlijke ouwe heer keer op keer het woord 'schaamteloos' uit, merkt zij op dat ze thans ouder, wijzer en milder is geworden en 'Worte der Entschuldigung' vindt: 'Ich glaube, diese Modernen nennen es Aufrichtigkeit...' Hoewel Elisabeth bij het schrijven van de biografie dus ouder was geworden en milder over deze zaken dacht was ze toch 'erschüttert' over de onfatsoenlijke woorden van Lou. Onfatsoen is te zwak zegt ze, hier is sprake van 'Unverschämtheit'. Lou heeft slechts hoon voor de geest en begaafdheid van Nietzsche: 'Die heeft gedachtes die geen zinnig mens snapt; iedereen lacht erom en drijft de spot ermee, speciaal zij en Dr. Rée. De begaafdheid van Rée is ook veel hoger te schatten dan die van Nietzsche; terwijl het Nietzsches bedoeling is hun samenzijn te misbruiken om de geest van Rée en die van haarzelf ten eigen bate uit te buiten: want Nietzsche is 'überhaupt' de grootste egoist en hij is er slechts op uit zijn vrienden te misbruiken. 'In dieser Art der Verunglimpfung fuhr seines Charakters fuhr sie fort und tat darin das Unglaublichste. Ich war versteinert.'

Dat is natuurlijk te begrijpen. En ook het 'Ich war in der peinlichsten Lage.' Hoe kon ze dit alles immers aan haar

broer vertellen. Hoe smartelijk is het weten dat niet gezegd kan worden! Wat rest deze tragische ziel nog? 'Ich konnte nichts tun als mich schweigend zurüchziehen.' En dat deed ze: tussen broer en zus was een zwijgen van bijna een jaar. Totdat Nietzsche met hangende pootjes terugkwam en haar zijn ongelijk bekende: 'Sei wieder gut, liebes Lama! (d.i. haar koosnaampje) Dein Bruder.' (op. p. 186)

Dat is de lezing van Elisabeth, en lange tijd, zoals gezegd, de enige echte officiële mening gesteund door het 'Nietzsche -Archiv' te Weimar.

Maar in 1971 kwam het boek uit waar ik al een paar keer uit citeerde: *Friedrich Nietzsche*, *Paul Rée*, *Lou von Salomé: Die Dokumente ihrer Begegnung.* En daarin staat op p. 230, een brief die Nietzsche ongeveer 15 september 1882 aan Paul Rée schreef. Daarin vinden we veel van de woorden terug die Elisabeth hierboven schreef. Alleen, nu betrokken op haarzelf.

'Meine Schwester - schrijft hij - hat inzwischen die Feindseligkeit ihrer Natur, die sie gewöhnlich gegen ihre Mutter auslässt, mit aller Kraft gegen mich gekehrt und sich förmlich von mir *gelöst*, in einem Briefe an meine Mutter, aus Abscheu vor meiner Philosophie, und "weil ich das Böse liebe, sie aber das Gute" und dergleichen Tollheit. Mich selber hat sie mit Spott und Hohn überschüttet.'

En als slot van die brief: 'Morgen schreibte ich an unsere liebe Lou, meine Schwester'. Van het onderstreepte meine loopt een lijntje naar de verklaring ervan: 'nachdem ich die natürliche Schwester verloren habe, muss mir schon eine übernatürliche Schwester geschenkt werden.'

Dit is geen barst in het beeld dat Elisabeth zelf geeft, maar een volledige omkering.

Elisabeth Nietzsche in 1882

Lisbeth wil het goede en Fritz het slechte, werd aan moeder Nietzsche geschreven. Dat is waar. We zagen het reeds aan de hierboven geciteerde eerste aantekening die Nietzsche voor Lou maakte en uit de omgang met goede, fatsoenlijke mensen die zus zich verkoos.

Hoezeer Elisabeth verontrust was kunnen we nog eens heet van de naald lezen in een pas in 1971 gepubliceerde brief van haar aan Clara Gelzer. De brief is nog in Tautenburg begonnen op 24 september en werd beëindigd op 2 oktober, toen ze terug was bij haar moeder in Naumburg. Het is een lang en opgewonden schrijven.

De latere mildheid is er nog niet in te bespeuren. Reeds de aanhef plonst ons midden in de kwestie.

> Meine geliebte Clara
> Lies die Bücher meines Bruders nicht, sie sind für uns zu schrecklich,
> unsere Herzen wollen höher hinaus...

(etc.) En dan:

> denn ach, meine liebe liebe Clara, *sage es Niemand* ich habe hier eine
> entsetzliche Zeit erlebt, ich musste es erkennen Fritz ist anders geworden
> er *ist* so wie seine Bücher.

Hierdoor had Elisabeth haar ideaal verloren en is ontroostbaar. Ze verbergt zich opdat niemand 'meinem Kummer und meine verweinten Augen sehen soll'. Bij Clara klaagt zij thans haar nood, omdat deze het begin van de hele zaak had meegemaakt. Om dat te begrijpen moeten we eventjes terug in de gebeurtenissen. Waarom waren Elisabeth en Lou zo op elkaar gebeten.

Friedrich Nietzsche in 1882

In de biografie staan een aantal oorzaken van de ruzie vermeld: Lou's lage poging een beroemdheid te versieren en Nietzsche of Rée voor een huwelijk te strikken. Daar komt

nog bij (p. 187) het wel zeer ongelooflijke verhaal dat Elisabeth haar - omdat ze, zoals er fijntjes maar onjuist, want ze had haar eigen toelage, tussendoor wordt opgemerkt, toch maar op de zak van Rée teerde - 2000 D.M. - destijds! - had aangeboden om een jaar lang als leerlinge met haar broer op te kunnen trekken (N.B.!). Dat had Lou hautain geweigerd. Een fraaie trits: huwelijk, beroemdheid en geld. Misschien zegt die trits meer over de richting van Elisabeths verlangens dan over Lou's beweegredenen.

Lou zelf echter weet heel andere punten van verschil. In latere gesprekken met Ernst Pfeiffer meende ze dat Elisabeth boos was over haar nogal uit de toon vallende kledij bij de gala-voorstellingen te Bayreuth. Maar er was nog erger. In de trein naar Bayreuth was Lou bij toeval gezeten in dezelfde coupé als een Herr Dr. uit Berlijn. Ze had daar later Elisabeth over verteld, want het was een zeer opgewonden Herr Dr.. Een fel jodenhater en juist aan het Berlijnse gymnasium - waar men wel tegen antisemitische grapjes kon - ontslagen wegens zijn te verregaande haat. Het trof echter ongelukkig dat dit gore heerschap Herr Dr. Bernard Förster bleek te zijn, de verloofde van Elisabeth. In Bayreuth begon de ruzie dus al. Dit wordt bevestigd door een getuigenis van de door Elisabeth zo versmade Ida Overbeck - samen met Nietzsches moeder de meest waarachtige vrouw in Nietzsches omgeving - die in het boek van Bernoulli *Overbeck und Nietzsche* deel I p. 340 vermeldt dat ze Elisabeth een ogenblikje sprak te Bayreuth en schrok van haar heftige haat tegen Lou von Salomé. En bij al haar bezwaren tegen Lou wijst ze voortdurend op de voortreffelijke tegenpool die ze zelf is. Mevrouw Overbeck meent echter dat ze liever geen jonger en mooier meisje in de omgeving van haar broer wenste en zeker geen intelligenter: ‘Ich hatte den Eindruck, dass sie dieser Begabung nichts entgegenzusetzen hatte.’

Daarna reizen Elisabeth en Lou naar Jena, waar ze elkaar weer treffen in het huis van genoemde Clara Gelzer. Daar ook vlamt de ruzie weer hoog op, en daarover vertelt Elisabeth in deze brief aan Clara.

Er wordt uitgepakt tegen ‘jener Russin’.

Eerst een pakkend portret, met karaktertrekken als ‘dieser rasende Egoismus der alles niederstösst was ihm in den Weg kommt und diese vollständige Morallosigkeit.’ Elisabeth kan echter niet loochenen dat ze met zo'n karakter die ‘*personificierte* Philosophie meines Bruders ist’. Deze filosofie ‘war für sie der Putz in den sich ihre böse egoistische und unmoralische Natur om passabelsten ausnahm. Sie hat Fritz und Rée schon damals - in Rome dus - ganz unterjocht.’

Het is de Russin dus gelukt - ‘sie ist unsagbar schlau’ - de beide mannen in haar ban te brengen. Maar Elisabeth komt dan tussenbeide, en wel in de slaapkamer van huize Gelzer. Daar troffen ze elkaar na Bayreuth weer en meteen ‘bricht nun Lou mit einer Fluth von Schmähungen über meinem Bruder her: er wäre ein Verrückter der nicht wisse was er wolle, er wäre ein gemeiner Egoist...’ (etc.) Daarna natuurlijk het obligatie verhaal over de huwelijksplannen. Bij dit twistgesprek - dat Lou later tegen Pfeiffer als ‘Kleinemädschensache’ afdoet - komt Clara Gelzer binnen en sust het.

Dan volgt de gezamenlijke reis naar Tautenburg, waar Nietzsche de opwinding op het perron weer sussen moest.

's Avonds als Nietzsche reeds in zijn eigen huis naar bed was gegaan terwijl Elisabeth en Lou elders in het dorp sliepen ‘brach sie nun noch einmal in einem Sturm über Fritz los und würde geradezu haarsträubend unanständig’. Vooral toen ze opmerkte totaal niet verliefd op Nietzsche te zijn en rustig met hem op een kamer kon slapen zonder zelfs een opwindende gedachte. Elisabeth houdt dat niet voor

mogelijk: 'Hou op met je onfatsoenlijk geklets'. 'Poe', zei ze, 'met Rée klets ik nog wel onfatsoenlijker.'

Maar niet enkel met Rée. De volgende dagen ook met haar broer. En nu vernemen we door de oren van Elisabeth een overzicht van Nietzsches filosofie in nuances ten tijde van *De vrolijke wetenschap* en het *Voorbij goed en kwaad*: 'Was war das für ein schreckliches Reden was die Beiden miteinander verführten!' Wat was een leugen? Niets! Wat was het beschamen van vertrouwen? Niets! Wat het meest schaamteloze gepraat over de meest schaamteloze zaken? Niets! Plichtsvervulling? Geklets! Wat is het geringschattend oordeel over trouwe vrienden? Juist oordelen! Wat medelijden? Verachtelijk!

> *Nie* habe ich meinen Bruder sammt seiner Philosophie so gering so erbärmlich gesehen. Dabei rühmte sich Lou immer ihrer bösen Natur (das Böse ist ja eine grössere Kraftquelle als das Gute) und nun macht sich der arme Fritz so böse wie möglich.'
> Und nun meint das arme Lamm Fritz, dieses zwanzigjährige Mädchen wäre die *beste* Vertreterin seiner Philosophie! Der arme Thor macht nur sich u. seine Philosophie lächerlich.

Tegenover de ontsteltenis van Elisabeth staat wel heel pover het enkele zinnetje dat Lou vele jaren later sprak toen haar over de rol van Elisabeth door Ernst Pfeiffer gevraagd werd tijdens haar samenzijn met Nietzsche: 'Sie Störte nicht'.

Nu was naar het oordeel van Elisabeth die hele episode met Lou ook nauwelijks de moeite waard om in de biografie van haar broer zo uitvoerig besproken te worden, ware het niet

dat haar lef, om geen erger woord te gebruiken zegt Elisabeth, niet nog hoger gestegen was en Lou later ‘jenes unwahre Buch’ over Nietzsche schreef.

Het is *Friedrich Nietzsche in seinem Werken* en het verscheen in 1894. Elisabeth ziet erin (p. 177) ‘nur ein Racheakt verletzter weiblicher Eitelkeit gegen den armen Kranken, der sich nicht wehren konnte.’ Maar het boek is van het hoogste belang en nog steeds een belangrijk boek over Nietzsche. Niet in het minst belangrijk omdat het een boek over Nietzsche is van iemand die hem persoonlijk gekend heeft. Meer nog. Het boek is wel pas in 1894 uitgegeven, maar al veel eerder bestonden er voorstudies van. Sommige daarvan zijn zelfs nog met Nietzsche zelf doorgesproken en door hem verbeterd. Het hele boek gaat uit van drie perioden in Nietzsches denken, waarvan op bladzijde 4 al uitdrukkelijk opgemerkt wordt dat deze indeling van Nietzsche zelf stamt.

Lou von Salomé begrijpt Nietzsche helemaal als religieus denker. Dat is in overeenstemming zowel met wat ons rest van hun gesprekken destijds als met wat Lou in haar *Lebensrückblick* (p. 84) nog zegt over ‘die tiefe Bewegung des Gottsuchers Nietzsche, der von Religion herkam und auf Religionsprophetie zuging.’ Zo begrijpt ze hem ook in haar boek over hem. Daar lees ik bijvoorbeeld, en grotendeels door haar gespatieerd, op bladzijde 38 - en zie ook p. 213 - het oordeel: ‘Die Möglichkeit, einen Ersatz für den verlorenen Gott in den verschiedensten Formen der Selbstvergottung zu finden, das ist die Geschichte, seiner Werke, seiner Erkrankung.’

Hoewel ze er in brieven uit de tijd van het verblijf in Tautenburg duidelijk voor uitkomt dat Nietzsche en zij elkaar toch nooit geheel zullen begrijpen - ‘weltenfern vor einander’ - is ze een van de zeer weinigen geweest die begreep dat de leer van de eeuwige wederkeer het kernpunt van Nietzsches filosofie was. En van haar valt nog steeds te leren - want weerklank heeft dat nog niet zoveel gehad - dat deze leer niet allereerst een theoretische gedachte is geweest, maar een persoonlijke ervaring.

> Unvergesslich sind mir die Stunden, in denen er ihn mir zuerst, als ein Geheimnis, als Etwas, vor dessen Bewahrheitung... ihm unsagbar graue, anvertraut hat: nur mit leiser Stimme und mit allen Zeichen des tiefsten Entsetzens sprach er davon. Und er litt in der Tat so tief am Leben, dass die Gewissheit der ewigen Lebenswiederkehr für ihn etwas Grauenvolles haben musste. Die Quintessenz der Wiederkunftslehre, die strahlende Lebens-apotheose, welche Nietzsche nachmals aufstellte, bildet einen so tiefen Gegensatz zu seiner eigenen qualvollen Lebensempfindung, dass sie uns anmutet wie eine unheimliche Maske.
> (p. 222)

Het is een voortreffelijk boek dat naar mijn smaak veel te weinig geraadpleegd wordt en dat helaas zelfs nooit aan een tweede druk toegekomen is. Het kon niet op tegen de officiële door het Nietzsche-Archiv gepropageerde Nietzsche-interpretatie. En die zag dus weinig in het boek van Lou von Salomé. Heel merkwaardig - merkwaardig omdat het tegendeel zo zeer op haarzelf van betrekking is en hier de zaken zozeer op hun kop worden gezet - is het oordeel van Elisabeth (p. 199): ‘was hat sie alles in diesem Buche erfunden! Gespräche, die nie stattgefunden. Mitteilungen aus Briefen, die nie existiert haben, und Tatsachen, die nie geschehen sind!’ Je moet maar lef hebben!

Maar laat ons eens zien hoe het nu met die pas in 1971 gepubliceerde echte documenten zit. Eigenlijk, ondanks de optimistische slotwoorden van Ernst Pfeiffer

dat nu ‘die Wirklichkeit jener Tage erkennbar wird’, en ondanks de veelheid van documenten aangevuld met een goed notenapparaat van tezamen 523 bladzijden toch teleurstellend. Dat ligt ten eerste aan de grote gaten in het materiaal. Er wordt wel veel afgedrukt, maar niet alles van het hoogste belang en hetgene waar onze nieuwsgierigheid het meeste naar uitgaat - en dat de oplossing dichterbij had gebracht - dat is er niet meer. Bijna alle brieven van Lou aan Nietzsche en van Rée aan hem uit die periode zijn verdwenen. Bewijs is er niet, maar men mag - gezien wel bewijsbare euveldaden in dit opzicht - redelijk wel aannemen dat dit zeer compromiterende materiaal door Elisabeth vernietigd is. Ook alle brieven van Lou aan Rée zijn verdwenen.

Wel is er indirekt wat bewaard gebleven. Zo hebben we enkele passages aangehaald die Elisabeth in haar biografie laat afdrukken, maar niet alles daarvan is terug te vinden op de plek waar het behoorde te zijn. Of ze zijn van de hand van Nietzsche of komen uit de duim van zijn zus.

Beter staat het met de enkele brieven die Lou in haar boek over Nietzsche citeert. Zij liet, ondanks de latere beschuldiging van Elisabeth, veel daarvan in facsimile afdrukken.

Elisabeth Nietzsche

Een andere tekortkoming van het boek lag in de tijdsomstandigheden. In de jaren vlak voor de laatste oorlog begonnen Ernst Pfeiffer, Karl Schlechta en Erhart Thierbach aan de bewerking van het materiaal. Maar Schlechta en Pfeiffer werden in 1939 onder de wapenen geroepen, verloren zes jaar en daarna elkaar uit het oog. Thierbach stierf en het commentaar dat al grotendeels geschreven was raakte kwijt. Het

huidige notenapparaat is dus maar zeer onvolledig. Met name de rol van Elisabeth en ook veel van het op haar teruggaande materiaal kon niet meer voldoende kritisch bestudeerd worden. Reden waarom ik me in dit artikel juist wat diepgaander met dit aspect bezighield.

Want de documenten die de beide editoren ons presenteren zijn van zeer ongelijke waarde, en de verbanden zijn voor een buitenstaander moeilijk te leggen. Men begrijpt enkel dat er veel verwarrende zaken door elkaar gelopen hebben en dat de meningen erover al even verdeeld waren. Maar wie men nu moet geloven, en welke lezing de beste is?

Duidelijk is dat Elisabeth liegt en een valse voorstelling van zaken geeft. Toch is het die voorstelling die middels de officiële traditie de goeddeels overheersende werd. En ook de kritische aanvallen op die valsheid - de studies van Carl Albrecht, Bernouilli en van Ernst Podach - slaagden er nog niet in het beeld geheel schoon te poetsen. Dat kon ook niet zolang de verzameling documenten nog niet het licht had gezien. Dat gebeurde pas in 1971 en nog maar gebrekkig. Het wachten is nu op een werkelijk kritische benutting van dat materiaal. Maar wat er tot nu toe over de Nietzsche-Lou episode verscheen geeft weinig hoop.

In 1962 verscheen het boek van H.F. Peters *My Sister*, *My Spose.* Het bleek een succes en werd vertaald in verscheidene talen. Ook in het Nederlands in 1968. Maar of het nu aan het onderwerp of aan de kritische begaafdheid van het Nederlandse publiek te wijten valt; het boek kwam al snel bij De Slegte. En terecht, want het is een afschuwelijk prul - waarop op zijn beurt wel alle nog steeds prullige krante- / tijdschriftartikeltjes gebaseerd zijn -. In Duitsland, waar men wat meer van Lou en Nietzsche weet dan in Amerika, werd het zelfs een - zij het belachelijk - schandaal. De uitgever zag zich genoodzaakt zich voor het op de markt brengen van zo'n boek te excuseren. Dat was in 1965 - om precies te zijn *Neue Deutsche Hefte*, Mai/Juni '65 - d.w.z. drie jaar voordat hiervan ongestoord de Nederlandse vertaling zou verschijnen! Over Peters ging daarna het gerucht dat hij nog zo'n spannend en wat achter kamerschermen gluuderig boek zou schrijven en wel nu over ‘Nietzsche en de vrouwen’. In plaats daarvan kwam verleden jaar zijn boek uit over Elisabeth Nietzsche. Dat boek is zeker geen rehabilitatie - wat ik ook niet verwachtte - maar krachtens de aard van het onderwerp minder schadelijk.

Een ander, ook al weer Amerikaans boek over Lou en Nietzsche komt van Rudolf Binion. Het is het soort boek waar ik niets van begrijp: het davert van de psycho-analyse, ongehinderd door feiten.

Tenslotte is er zeer recent nog een Franse studie verschenen, die ik tot op heden slechts kon doorbladeren en enkel op enkele onderwerpen kon toetsen, maar die me weinig vertrouwen inboezemt.

Tenslotte moeten we het woord geven aan Nietzsche zelf. Eerst over Lou. Er bestaan aantekeningen van Nietzsche over haar die waarschijnlijk stammen uit de tijd vlak na Tautenburg en waarvan Elisabeth in haar biografie alleen dreigend zegt dat ze bestaan maar dat ze dermate negatief over Lou zijn dat het onfatsoenlijk zou zijn ze af te drukken. Ze zijn dan ook nooit ergens afgedrukt en pas voor het eerst te vinden in de *Nietzsche-Documente* pp. 262-263. Men leze ze wel niet met de ogen van de moralistische Elisabeth, maar met die van haar broer die juist de *Genealogie der Moral* en het *Jenseits Gut und Böse* had geschreven.

> Nun hat Lou das Gerede in Umlauf gesetzt durch Frau Gelzer und meine Schwester

gerade Lou!
Das ist eine *Grausamkeit* des Schicksals Mitleid Hölle Ertragen von Schmerz; - Selbstüberwindung
ungeheuer
'ein Gehirn mit einem Antlitz von Seele'
Charakter der Katze - des Raubthiers, das sich als Haustier stellt
das Edle als Reminiszens an dem Umgang mit edlen M(enschen) ein starker Wille, aber ohne grosses Objekt
ohne Fleiss u Reinlichkeit ohne bürgerliche Rechtschaffenheid grausam versetzte Sinnlichkeit
rückständige Kinder - in Folge einer geschlechtlichen Verkümmerung und Verspätung
Der Begeisterung fähig ohne Liebe zu M(enschen), doch Liebe zu Gott
Bedürfnis der Expansion
schlau und voll Selbstbeherrschung in Bezug auf die Sinnlichkeit der Männer
ohne Gemüth und unfähig der Liebe
im Affekt immer krankhaft und dem Irrsinn nahe
ohne Dankbarkeit, ohne Scham gegen den Wohlthäter
untreu und jede Person im Verkehr met jeder andern preisgebend
unfähig der Höflichkeit dez Herzens
abgeneigt gegen die Reinheit und Reinlichkeit der Seele ohne Scham im Denken immer entblösst gegen sich selber gewaltsam im Einzelnen
unzuverlässig
nicht 'brav'
grob in Ehrendingen'

Wat Nietzsches eigen gevolgtrekking uit deze karaktereigenschappen is wil ik belichten vanuit een brief van dezelfde tijd aan Ida Overbeck (Dokumente p. 338) waar hij schrijft (over Lou):

> Mir *fehlt* sie, selbst noch mit ihren schlechten Eigenschaften: wir waren verschieden genug, dass aus unsern Gesprächen immer etwas nützliches herauskommen musste, ich habe Niemanden so vorurtheilsfrei, so gescheut und so vorbereitet für meine Art von Problemen gefunden.

En dan Nietzsche over zijn zuster. Daar bestaan een aantal documenten over die tijdens haar leven - ze stierf in 1935 - nooit bekend zijn geworden. Aantekeningen als die te Nizza voorjaar 1884 geschreven 'Ich bin Deine unbescheidene Moralschwätzerei gründlich müde' of 'Ich habe noch niemand gehasst, Dich ausgenommen!' zijn ook niet zo passend in het beeld van congenialiteit tussen broer en zus. Een van de onthullendste documenten acht ik het ontwerp voor een brief die nooit verzonden werd - of misschien ook wel, maar dan later toch weer 'kwijtgeraakt' - van Nietzsche aan zijn moeder. Ze stamt uit Nizza, februari 1884.

> 'Het domste is, dat een onbegrensd absurde liefde van mijn zus mij noodzaakt mijn al te vergoelijkende houding t.o.v. haar op te geven... Ik mag wel zeggen dat mijn zus een ongeluksbode is; het is haar nu al zes keer in twee jaar tijd gelukt mij midden in mijn hoogste en zaligste gevoelens - gevoelens zoals ze op de wereld zo zelden aanwezig zijn - een brief op mijn dak te sturen die al te zeer de laag-bij-de-grondse smaak van het al-te-menselijke met zich

droeg... Ook in Rome en in Naumburg was ik er verbaasd over hoe zelden ze iets zegt dat mij niet in het verkeerde keelgat schiet... Na elke brief van haar ben ik verstomd geweest over de vunzige, achterbakse manier waarop ze over juffrouw Salomé praat... Op een brief zoals die laatste van mijn zus is het enigst juiste antwoord eigenlijk enkel een paar fikse oorvijgen. Ik heb me al jaren tegen Liesbeth verweert als een wanhopig dier, maar ze scheidt maar niet uit me te treiteren en vervolgen.
Lieden zoals mijn zus er een is moeten onverzoenlijke vijanden zijn van mijn manier van denken en van mijn filosofie. Dat ligt nu eenmaal zo in de aard der zaken besloten.
Ik ben nu al enkele jaren als een dodelijk getroffen beest op de vlucht voor mijn zus; ik heb haar gesmeekt me met rust te laten, maar geen moment heeft ze haar prooi losgelaten. Ik was bang de vorige herfst naar Naumburg te komen omdat ik me dan aan haar vergrepen had; ben daarom raad wezen vragen bij Overbeck. En nu stelt zij zich aan alsof ze helemaal nergens schuld aan heeft.
Je mag tegen dat meisje (Lou dus) bezwaren aanvoeren, welke je wilt - maar wel andere dan die van mijn zuster - maar ondanks dat blijft ze wel het meest begaafde en tot nadenken gezinde wezen dat ik ooit ontmoet heb. En hoewel we in onze meningen geenszins overeenstemden - net zo min als dat met Rée het geval was - waren we toch elk half uurtje dat we samen waren gelukkig over het vele dat we van elkaar konden opsteken. En het is niet zo maar dat ik in de laatste twaalf maanden de hoogste prestatie geleverd heb. *Gewaarschuwd* waren we allebei voldoende voor elkaar, en hoewel we niet op elkaar verliefd waren was het toch ook niet nodig deze band die voor ons en voor anderen zo nuttig was, op te geven.
(dan een stukje over Rée).

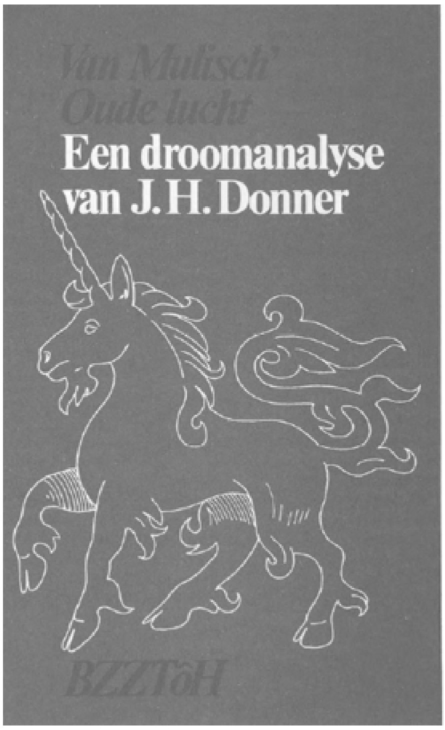
Noten:

a. Literatuur:

- Lou Andreas-Salomé: *Lebensrücklich*, Frankfurt aM 1977 (3) (thans ook vertaald in de serie Privé-Domein)
- Lou Andreas-Salomé: *Friedrich Nietzsche in seinen Werken*, Wien 1984
- Carl Albrecht Bernoulli: *Franz Overbeck und Friedrich Nietzsche*, *Eine Freundschaft*, 2 Bd., Jena 1908
- Rudolph Binion: *Frau Lou*, *Nietzsches wayward disciple*, Princetown, 1968
- Ivo Frenzel: *Nietzsche*, Hamburg 1973 (8)
- C.P. Janz: *Nietzsche*, Band II, Frankfurt aM 1978
- Elisabeth Förster-Nietzsche: *Der einsame Nietzsche*, Leipzig 1914 (2)
- *Friedrich Nietzsche Paul Rée Lou von Salomé.*
  Die Dokumente ihrer Begegnung, Frankfurt aM 1971
- H.F. Peters: *Lou Salomé*, *haar leven en haar vriendschap met Nietzsche Rilke Freud*, Rotterdam 1968
  (vert. v. *My Syster*, *My Spose*, New York 1962)
- Erich F. Podach: *Ein Blick in Notizbücher Nietzsches*, Heidelberg 1963
- Erich F. Podach: *Friedrich Nietzsche und Lou Salomé. Ihre Begegnung 1882*, Zürich u. Leipzig 1937
- Karl Schlechta: *Nietzsche Chronik*, Munchen Wien 1975

Lou Andréas-Salomé: *Terugblik op mijn leven*
Vertaling: Thomas Graftdijk
Arbeiderspers. 259 blz. f 29,50

Afscheid van Harry Mulisch
J.H. Donner



Het valt niet te ontkennen, dat mijn boek: *Van Mulisch 'Oude Lucht'*, *Een droomanalyse* weinig begrip heeft weten te wekken en dat de verschillende besprekers er vreemd tegenaan keken, vreemder eigenlijk nog dan indertijd tegen de verhalenbundel zelf.

Over één ding was iedereen het eens: mijn analyse legde niets uit en verduisterde meer in het verhaal, dan het verhelderde.

Maarten 't Hart was hier het meest uitgesproken:

> Hij geeft ons enkele interessante overwegingen bij *Oude Lucht*, die het verhaal niet wezenlijk verduidelijken, maar het eerder uiteenleggen in brokstukken. (...) Het verhaal verliest eenheid en samenhang door deze analyse'.

Aad Nuis was heel vriendelijk, maar kwam toch ook tot de conclusie, dat mijn bevindingen het verhaal geweld aandoen. Anderen hielden zich meer op de vlakte en kleedden hun bezwaren in meer algemene termen in: 'ongeloofwaardig' (T. van Deel), 'niet systematisch' (Wam de Moor), 'gemiste kans' (Frank de Rover) of ook 'onzin' (recensent onbekend).

Vertellen en gebeuren

Nu is het zeer wel mogelijk, dat de manier, waarop ik Mulisch lees, de zaak er eerder ingewikkelder op maakt dan overzichtelijker. Uitdrukkelijk noemde ik mijn studie een analyse om uit te laten komen, dat ik deze bundel wilde ontleden en in factoren wilde ontbinden, eerder dan er een interpretatie van te geven volgens het model, waarbij de - moeilijke - A 'eigenlijk' een - veel eenvoudiger - B is.

Een dergelijk reduceringsproces zit er ook wel in, maar dat voert in mijn behandeling niet tot een vereenvoudiging van het verhaal, maar tot het ontwaren van een heel ander verhaal. Een verhaal dat van een andere orde is dan de over het algemeen vlot afgewikkelde, zij het ook vaak nogal onduidelijke vertelling. Meer iets dat in en door dit vertellen *gebeurt.*

Bij een vorige gelegenheid heb ik daarom wel eens het onderscheid gemaakt tussen ‘vertelling’ en ‘verhaal’, waarbij de connotie met ‘wraak’ in dit laatste woord zeer van pas kwam, want inderdaad is voor mij Mulisch' manier van schrijven nog het beste als een wraakoefening op te vatten, een revanche op het onmogelijke.

Kortom, ik analyseer bij deze schrijver niet zozeer wat hij vertelt, als wel wat hij *doet.*

Stijl en compositie

Maarten 't Hart was van mening, dat mijn analyse het verhaal verbrokkelde, wat hij onjuist vond ‘want *Oude Lucht* is een meesterlijk verhaal, geschreven door iemand, die als stilist zijn gelijke in Nederland nauwelijks heeft’.

Nu ontbreekt het mij persoonlijk ook niet aan waardering voor Mulisch' schrijven, maar toch niet in de eerste plaats om zijn stilistische begaafdheid. Zeker, hij is een geboren verteller, zijn taalbeheersing is virtuoos, zijn beschrijving bondig, zijn woordgebruik raak en vol nuance en ook is *Oude Lucht* merkbaar in één adem geschreven, maar dat mag toch niet de ogen doen sluiten voor het wezenlijk fragmentarische in dit schrijven, de plotselinge overgangen, de abrupte veranderingen. Het titelverhaal van de bundel is zelf een deel van een groter geheel, samen met het openingsverhaal als het andere deel, waartussen het symmetrieverhaal als draaipunt fungeert. Ja, ik laat in mijn analyse uitkomen dat deze bundel direct samenhangt met de 24 jaar eerder verschenen bundel Chantage op het Leven als twee momenten van een geheel, dat een mensenleven omvat.

Dit *compositorische* element is een zeer belangrijk aanknopingspunt voor mijn analyse, want daarin wordt duidelijk wat de schrijver eigenlijk doet. Verbrokkeling lijkt dat misschien in een analyse, maar die heeft toch weer alleen maar de bedoeling de wezenlijke eenheid te laten zien.

De compositie van 'oude lucht'

In hoofdzaak kan men in het totaalverhaal van de bundel 4 delen onderscheiden: I expositie, man in hoofdstuk 1, vrouw in hoofdstuk 2; II langzaam deel, een huwelijk, hoofdstuk 3/5; III tocht of misschien wel dans, hoofdstuk 6/16; IV afreis en terugkeer, hoofdstuk 17/22.

Nu zal de constructie, zoals ik die hier beschrijf een oppervlakkig lezer misschien niet opvallen. Dat was tenminste uit de bespreking van mijn analyse wel op te maken. Het fragmentarische van het verhaal als geheel is goed versluierd door de onmiskenbare stilistische vaart, maar om de scheiding tussen de delen te zien, moet men op de details letten, een plots opduikend beeld, een verandering van toon.

Omdat het hier om iets zeer essentieels gaat, niet alleen in *Oude Lucht*, maar in alles wat Mulisch schrijft en omdat ik het gevoel heb, dat ik er in mijn studie misschien toch wel wat meer de nadruk op had mogen leggen, wil ik hier twee voorbeelden geven, ook al zal ik de lezer verder niet al te veel met citaten lastig vallen.

Twee voorbeelden

Aan het slot van hoofdstuk 5 is de hoofdpersoon - hij - bezig met oude spullen te verbranden in de tuin. Op zich zelf al een signaal, maar terwijl hij daarmee bezig is, staat er ineens: Hij kijkt op van geschreeuw. Op een naburige bungalow ziet hij een vrouw met wapperende haren voor haar huilende zoontje wegvluchten over het platte dak, in de richting van de zee - zo lijkt het tenminste. Dan wordt het onhoorbaar in het gedaver van een straaljager, die al ver boven zee is, als hij omhoogkijkt. Wanneer het dreunen is opgeslorpt door de horizon, hoort hij in een nieuwe stilte Merel roepen: 'Arnold! Herbert is er!'

Daarmee eindigt het hoofdstuk. Vanuit de hoofdpersoon gezien zijn deze twee gebeurtenissen, dit tafereel op het naburige dak en die straaljager, volstrekt zinloos, domme feiten. Maar voor de goede lezer is die coïncidentie zeer zinvol: deel II wordt afgesloten en een nieuw begin gemaakt met deel III! Dat tweede deel was in hoofdstuk 3 begonnen met 'het zachte dreunen van een vertrekkend vliegtuig' en

het gedaver van dit andere vliegtuig ‘boven zee’ maakt er nu een eind en deel III begint met ‘een nieuwe stilte’ door de aankomst van Herbert. Nog voor de hoofdpersoon dat weet! Voor het eerst valt zijn naam, Arnold, en in dit derde deel zal hij dan ook op een andere, meer gedistantieerde manier hoofdpersoon zijn, met een andere relatie tot de schrijver. Deel III is ‘de tocht’, die in een anticiperend beeld wordt aangeduid als het hollen van een kleine jongen achter zijn moeder aan, waarop het in wezen ook wel neer komt, zoals mijn analyse beweert.

Deze wending tussen deel II en III wordt dus gemarkeerd door een tweetal opmerkelijke gebeurtenissen. De scheiding tussen deel III en IV echter is een plotselinge omslag, die zich juist kenmerkt door een totaal ontbreken van zichtbare overgang. Daar is het een abrupte verandering van toon die treft, niet beelden of gebeurtenissen.

Nadat in hoofdstuk 16 het stuk is beëindigd, dat in hoofdstuk 15 begon met de woorden ‘Oude Lucht’ en dat als de climax van de vertelling en zelfs van de bundel als geheel moet worden beschouwd volgt direkt in hoofdstuk 17, zonder enige overgang een enorme anticlimax: Darmen Dirk vertelt op smeuïge wijze, hoe hij zijn fortuin door een onwaarschijnlijk toevalletje verwierf, een heel hoofdstuk lang. Het is typisch iets uit de categorie sterke verhalen, en valt als zodanig op, want Mulisch houdt overigens niet zo van uitgesponnen anecdotes. Deze anticlimax *betekent* iets in mijn opvatting. De schrijver heeft verteld, wat hij wilde vertellen, de eerste ontmoeting, maar daarmee is het gebracht in de wereld van het vertellen, bijgezet bij de verhalen.

Een enorme ambivalentie tegenover het vertellen als zodanig is hoogst karakteristiek voor Mulisch en juist als de climax van het vertellen bereikt is, slaat alles om en begint deel IV: Marel achtergelaten bij de amusante, maar trieste verteller.

De noodzakelijkheid van stilistisch falen

Nu zal Maarten 't Hart misschien tegenwerpen, dat voor hem compositie zonder meer onder het begrip stijl valt. Goed, laten we niet over woorden twisten, in geval Mulisch is het van het grootste belang ze uiteen te houden. Door zijn stilistische vaardigheid zou een lezer n.l. makkelijk over veel wezenlijker dingen heen kunnen zien (‘Ik schrijf nog steeds veel te goed.’ over het voorwoord bij *De diamant*). Daar waar hij ‘raak’ schrijft is hij eigenlijk verborgener dan waar hij ‘mis’ schiet. Een zekere evaluatie is nodig, om dat vast te stellen, maar niet om dat dan meteen ook maar als eindoordeel te nemen, maar om de compositie te doorzien. In een verhaal als *Oude Lucht* is hoofdstuk 2 ongetwijfeld volkomen onbegrijpelijk, hoofdstuk 14 zeer verward - bevat zelfs een flagrante vergissing! - en hoofdstuk 17 nogal babbelachtig, maar wie het op en neer gaan van dit verhaal weet te volgen, begrijpt dat dat niet ‘onhandig’ is (Carel Peters) maar nu juist *moet.*

Waarom? Dat is de vraag, waarom alles in dit verhaal zelf draait en waarop mijn analyse een antwoord probeerde te formuleren.

Fictionaliteit

Een literair werk kenmerkt zich door zijn fictioneel karakter, daar is ieder het over eens. Per definitie zelfs, volgens som-

migen. Een verhaal moet uit zichzelf te begrijpen zijn, de personages autonoom, d.w.z. los van de feitelijke oorzaak van hun bestaan. Wie voor hen model heeft gestaan, kan mogelijk interessant zijn om te weten, doet er in wezen echter niets toe.

In mijn analyse tast ik de absolute gelding van die belletristische notie aan, door te stellen, dat in dit verhaal een oude liefde van de schrijver zelf wordt opgeroepen en dat meer in het bijzonder deel II, een fabulatie is over hoe-het-had-kunnen-zijn. Wie dat nu is of was, doet er inderdaad verder niet toe of af, maar *dat* deze Merel releveert aan een werkelijkheid en dat Oude Lucht = oude liefde is in mijn analyse een uitgangspunt.

Hard, zeer hard, is Maarten 't Hart daarover gevallen:

> Het is alsof je bij Donner even om de hoek van de keukendeur mag kijken naar het tot stand komen van de maaltijd en dan ook alle potten en pannen, lepels en ander keukenmateriaal ziet, die niet op tafel zullen verschijnen.

In het voorbijgaan wil ik even mijn hartgrondige instemming betuigen met een passage uit *Twee Vrouwen*, waar Mulisch, praktisch als zichzelf verschijnend, juist deze culinaire metafoor geweldig hoont, van de schrijver als kok en de literatuur als consumptieartikel. ‘Donner staat er met zijn neus te dicht bovenop’ gaat 't Hart dan verder,

> hij weet te goed, wat er wel en niet autobiografisch is, hij heeft stellig zoveel van Mulisch zelf gehoord over het tot stand komen van het werk, dat hij wel exegetische arbeid kan verrichten, maar je niet een analyse kan geven, waardoor het verhaal in zijn totaliteit beter te begrijpen valt.

Aad Nuis toonde meer begrip voor mijn positie t.o.v. Mulisch persoonlijk:

> Er zit weinig particuliere informatie in Donner's analyses, die niet al eerder door Mulisch openbaar is gemaakt en wat Mulisch zelf over zijn werk zegt, wordt in het kritische spel, dat Donner speelt evenmin serieus genomen, als de uitlatingen van een medium, als zij uit haar trance is ontwaakt.

Een uitstekende vergelijking, maar daarna betoont toch ook Nuis zich preuts, wanneer de fictionaliteit als zodanig aan de orde komt en ook hij is duidelijk onwillig de belletristische notie zonder meer te laten varen, ook al hanteert hij dan geen culinaire beeldspraak.

Terzijde

Het ligt enigszins buiten het bestek van de nadere toelichting, die ik hier van mijn droomanalyse probeer te geven, maar in zijn bespreking gaf Aad Nuis een eigen uitleg aan het verhaal, waar ik toch ook iets over wil zeggen.

Nuis zegt het volgende:

> Bij het overlezen van *Oude Lucht* viel mij nog meer op, hoe sterk de suggestie van mythologie is in dit mediterrane verhaal. De verteller en

het druk bezette personage, dat door hem wordt toegesproken, kunnen niet anders dan goden zijn, het tochtje van het ene eiland naar het andere heeft alles van de oversteek naar het dodenrijk, het herhaald achterlaten van schoenen en tal van andere details wijzen in dezelfde richting. Herbert zou heel goed Hermes kunnen zijn, de begeleider van de afgestorven zielen, de steenrijke Darmen Dirk Hades zelf, en Arnold, die de laatste zijn Merel komt brengen een omgekeerde Orpheus.

Deze interpretatie van de tocht in deel III is naar mijn mening volkomen juist. Ik neem zelfs aan dat Mulisch dat ook zo bedoeld heeft. Dat was mij ook zeker niet ontgaan, maar ik had al eerder, n.a.v. *Twee Vrouwen*, die mythe uitvoerig besproken en wilde niet in herhalingen vervallen. Want het is intussen nu de derde maal dat Mulisch deze mythe hanteert van de ongelukkige Orpheus, die zijn Euridicée in de onderwereld moet achterlaten. En als ik nu even de keukendeur op een kier mag zetten om de pollepel te laten zien door te vertellen, dat het zeker in de *Paralipomena Orphica*, maar vermoedelijk toch ook in *Twee Vrouwen* om hetzelfde vrouwspersoon gaat, dan hoeft dat toch misschien niet als zo'n openbaring aan te komen. Over wie dat nu was heb ik in mijn Jacht op de Inktvis al gezegd, wat de kiesheid toestond.

De mythe is bij Mulisch inderdaad omgekeerd, zoals Nuis zegt. Bij hem brengt Orpheus zijn Euridicée naar de onderwereld met de bedoeling haar daar achter te laten. De betekenis van de mythe verschuift in deze drie verhalen.

De *Paralypomena Orphica* geeft een woedende klacht weer over de verraderlijkheid van alle vrouwen en een identificatie met de 135 jaar eerder opgehangen jeugdige liefdes-moordenaar Zeeger Vermeulen. De betekenis van de mythe is hier zonder meer: moord.

Twee dingen kun je met een vrouw doen, om haar te houden (zei iemand n.a.v. Achterberg): de burger huwt haar, de dichter doodt haar. De onderwereld, waar Orpheus zijn vrouw achterlaat is het dodenrijk. Zonder meer.

In *Twee Vrouwen* wordt de mythe uitdrukkelijk gebracht in het theaterstuk. Deze roman is uiterst complex, vermoedelijk omdat er sprake is van een contaminatie van twee vrouwen. Ik wil het hier buiten beschouwing laten. In dat toneelstuk staat op de voorgrond Orpheus' verscheuring door de Maenaden (Hanneke van Buuren?).

In *Oude Lucht* is de mythe onuitgesproken, maar inderdaad onmiskenbaar aanwezig. De betekenis is hier verder opgeschoven en er wordt teruggegrepen op een thema, dat bij Mulisch al zo oud is als zijn schrijven zelf. De onderwereld is niet het dodenrijk zonder meer, maar het domein van het literaire werk zelf. ‘Doden’ wordt ‘vereeuwigen’ in de fictionaliteit van de literaire wereld. Het Orpheusthema is daarmee eigenlijk overspoeld en teruggenomen en daarom noemde ik in mijn analyse die tocht toch liever een ‘odyssée’, een *thuis*reis.

(Het is dan ook helemaal niet zó gek, om in die Darmen Dirk - Hades inderdaad - Gerard van het Reve te zien. Juist in zijn pamflet tegen deze grappenmaker valt op hoezeer Mulisch het terrein van de literatuur als een versteende en levensgevaarlijke wereld ziet en wanneer hij zijn stuk besluit met ‘naar de hel met hem’ dan is dat niet alleen maar een verwensing, maar wel degelijk ook een plaatsbepaling, waar Van het Reve zich wenst op te houden: in de onderwereld van het kunstwerk. Daar wordt in *Oude Lucht* nu ook een oude liefde bijgezet.)

Maar dit terzijde. Laten we niet vooruit lopen.

Seautoscopie

Hoe absoluut de fictionaliteit als grondslag van het autonome romanpersonage binnen een literair werk ook mag gelden, op één punt zal zij toch halt moeten houden,

n.l. daar, waar de schrijver zichzelf, als schrijver van het werk, waar hij aan bezig is, binnen dat werk invoert. De beelden, waarin dat gebeurt, zijn niet meer zuiver fictioneel, maar hebben hun

bestaansreden in een werkelijkheid buiten zichzelf, n.l. het werk als zodanig.

Dat is Mulisch grote ontdekking en sinds *Archibald Strohalm* heeft hij vooral op die kaart gezet. Ik heb dat indertijd ‘seautoscopie’ genoemd, een eigen bedacht en moeilijk te definiëren begrip. Ik versta er niet onder de schrijver, die vanuit de coulissen zijn aanwezigheid meldt door in eigen werk sprekend op te treden om de lezer in vertrouwen te nemen en beschouwingen te geven over zijn problemen bij het schrijven of ook wat algemene boutades af te steken. (Het voorbeeld, dat ik zojuist gaf van Mulisch' optreden als zichzelf in *Twee Vrouwen* is dus geen seautoscopie!) Ook is ironie uitdrukkelijk niet seautoscopie.

Seautoscopie is verborgener en staat meer tussen de regels. Het ontstaat altijd vanuit een dubbelzinnigheid; een bepaald gegeven kan best geheel binnen de vertelling passen en daar zelfs noodzakelijk zijn, maar niettemin toch nog een extra seautoscopische dimensie hebben. Alleen beelden of gebeurtenissen noem ik seautoscopie, het is niet taal in de verbale zin; het zit meer in het oog van de lezer dan in de bewuste bedoeling van de schrijver, want ook al *laat* hij zich in de seautoscopie *kennen*, dat hoeft zeker niet te betekenen, dat hij dat ook zelf weet, eerder integendeel.

Seautoscopie is zeker niet iets, dat alleen bij Mulisch te vinden zou zijn. Wanneer men er wat oog voor heeft gekregen is het zelfs allerwege aan te treffen. Het klassieke voorbeeld is voor mij de Hamlet, maar laten we voor de gelegenheid de woordvoerder van de literatuur als consumptieartikel eens onder de loep nemen: Maarten 't Hart.

Een kleine seautoscopische zijsprong

In zijn roman *Een vlucht Regenwulpen* speelt Maarten 't Hart een eigenaardig spel met de fictionaliteit. Of met de werkelijkheid, kun je natuurlijk ook zeggen, want in de eerste persoon enkelvoud is er iemand aan het woord, op een manier die zou kunnen doen veronderstellen dat wij hier met een autobiografie van doen hebben. Deze indruk wordt nog versterkt omdat die ik ‘Maarten’ heet, het begin van een kaalheid vertoont, die wij tegenwoordig veel in de krant kunnen tegenkomen, een grote belangstelling voor de natuurlijke historie aan de dag legt en zijn studies beoefent aan een universiteit in Z. Holland.

Die Maarten is zelfs professor, wat Maarten 't Hart nu weer niet is, meen ik, en zo zijn er veel dingen, die onmogelijk autobiografisch kunnen zijn. Een lezer als ik vindt dat vreemd. Wat is dit? *Mag* dat eigenlijk wel, zo onder eigen naam maar wat verzinsels opdissen?

Wie als lezer te welopgevoed is, om die vraag ook maar te stellen, zal een aantal typische en belangwekkende elementen in deze roman moeten ontgaan.

De Maarten in het boek heeft als bioloog een bijzondere belangstelling voor *weefselkweken.* Dat is een zeer adequate weergave van de compositie van de roman zelf, die vooral bestaat uit een groot aantal losse momenten, die onderling op vele manieren verknoopt zijn. Voor het grootste deel van deze roman wordt de draad van een verhaal geheel door dit weefsel overwoekerd.

Professor Maarten wil met die weefselkweken maar één ding: *klonen.* Hij heeft al een muis en goede hoop op een ongeslachtelijke voortplanting in de toekomst: de menselijke kloon. Die gedachte is opgehangen aan een citaat van Vestdijk en omdat over het algemeen in de verhalen van Maarten 't Hart weinig te merken is

van zijn grote belezenheid, is het zeer kenmerkend, dat juist op dit punt de literatuur er direkt wordt bijgehaald.

Deze Professor Maarten vind ik in deze aspecten nu een typisch seautoscopisch beeld van de schrijver zelf, die probeert een wezen voort te brengen, meer Maarten dan Maarten, meer ik dan ik, ook al is het dan voorlopig nog niet meer dan een muis.

Er zit nog veel meer seautoscopie in dit boek, het kloonmotief is nog maar een begin. Ook het ‘voorzienigheid's-thema is van die aard en vooral het slot, waar eindelijk iets als een vertelling los komt en waar de hoofdpersoon onmachtig tot liefde blijkt en alleen geschikt als koppelaar te fungeren. Het grote probleem van iedere seautoscopie zit altijd op het eind. Wat te doen als de reflectie in de laatste regel ophoudt te bestaan? (Was dat misschien de reden dat dit boek zo lang op publicatie moest wachten?)

Dat alles vormt een complex vol interessante vragen. Het zijn in principe psychologische vragen, maar niet naar de ziel van Maarten 't Hart als mens, ook nog niet eens als schrijver in het algemeen, maar in de eerste plaats naar Maarten 't Hart, zoals hij zich in *dit* boek doet kennen als de schrijver van *dit* boek.

Het is misschien niet direkt hetgene, dat ieder het meest zal interesseren en dat zijn romans zo'n succes hebben, is ongetwijfeld aan andere kwaliteiten te danken, maar ik nam hem ten voorbeeld om uit te laten komen dat mij in ieder geval deze beelden, waarin Maarten 't Hart laat zien, wat hij allemaal aan het kokkerellen is, aanzienlijk meer boeien dan de enorme hoeveelheid leesvoer, die hij op tafel brengt.

Seautoscopie = tautologie

Een seautoscopische analyse heeft tautologisch karakter. De bevindingen zijn niet van de soort A=B, maar eerder A=A. Ik had dan ook maar liever dat anderen het begrip niet overnamen, want in hun hand zal het onmiddellijk een dooddoener worden. Het zegt niet dat het verhaal ‘eigenlijk’ over dit of dat gaat, dat een vakantiereisje ‘eigenlijk’ een mythische reis van Orpheus naar de onderwereld is, neen, het zegt alleen: dit verhaal gaat over zichzelf.

Daardoor is mijn manier van lezen waarschijnlijk niet erg verhelderend, zeker niet voor hem, die klinkklare antwoorden verwacht. Misschien doet het weinig anders dan ‘het raadsel vergroten’, maar bij Mulisch is er geen andere methode voor iemand, die ook wil begrijpen wat hij leest. Het is het draadje waarmee zijn constructies moeten worden opengetrokken. Wat verteld wordt refereert tenslotte aan niets anders dan aan de wonderbaarlijke mogelijkheid van het vertellen als zodanig, wat gebeurt is de gelijktijdige voltrekking van het verhaal zelf. Het is deze ronddraaiende, om niet te zeggen kolkende, beweging die niet in woorden te vatten is, omdat de taal nu eenmaal niet bij machte is zichzelf te beschrijven en die mijn analyse dan ook probeerde te *tonen.*

De seautoscopie voorbij

De bundel *Oude Lucht* wemelt van de seautoscopie. De heer Lichtbeelt uit het openingsverhaal is niets anders dan een reflectie, een foto, van de situatie van de schrijver zelf in het titelverhaal. De hobby van de hoofdpersoon in dit laatste

verhaal is weer niets anders dan een afbeelding van de activiteit, die de schrijver in dit verhaal ontplooit: het onderzoek van oude lucht, het onderzoek van oude liefde.

En zo zou er nog veel meer te noemen zijn, dingen die ik in mijn analyse maar niet eens heb aangeraakt, zoals b.v. het Orpheusthema. En toch heb ik in mijn analyse het begrip seautoscopie ongebruikt gelaten!

Want het meest opmerkelijke in dit verhaal is, dat het aan alle vage seautoscopie voorbij gaat en dat de schrijver er op de meest onmiddellijke manier in aanwezig is, zichzelf benoemend in de drie persoonlijke voornaamwoorden!

Misverstand

Toch wel tot mijn verbazing heb ik moeten merken, dat geen van mijn besprekers begrepen blijkt te hebben, wat ik nu eigenlijk *beweer* in mijn droomanalyse.

Aangezien ik dat niet uitsluitend aan hun afgrondelijke domheid wil wijten - ik heb mij misschien toch te veel om de leesbaarheid bekommerd en had het waarschijnlijk veel schoolser en systematischer moeten brengen - wil ik nog eens nadrukkelijk zeggen, waar mijn analyse nu eigenlijk op neer komt:

Het enige, dat mij in het verhaal *Oude Lucht* interesseert is de allereerste zin: ‘Kijk, als je mijn vinger volgt kun je hem zien-,’ Dat is voor mij de oerknal waar alles in dit semantische universum verder uit voortkomt, het volle raadsel waar al het volgende op reflecteert.

Deze eerst zin is een explosie van voornaamwoorden: ‘je’, ‘mijn’, ‘hem’ en de vragen die mijn analyse stelt zijn: wie zegt hier ‘je’ tegen wie? En wie is ‘hem’?

Uitgangspunt in mijn analyse is nu, dat zich in deze eerste zin een *breuk* voltrekt. De ‘je’ en die ‘hem’ zijn dezelfde, beide de schrijver, in een andere persoon. Door dit wijzen splijt hij in een ‘je’, die verder in vertrouwen genomen wordt en mag toekijken naar wat aangewezen wordt en anderzijds is hij de aangewezene, ‘hem’.

Een dergelijke splitsing is uitermate karakteristiek voor Mulisch. Er zijn er bij hem altijd meerdere tegelijk aan het woord. Het is het schizoïde karakter van dit schrijven,

dat het zo moeilijk toegankelijk maakt voor een lezer die al te veel is vastgeroest in de conventies. Omdat hij zelf zijn eigen hoofd-

persoon is, staat men steeds voor het probleem, wie er nu weer aan het woord is.

In dit eerste hoofdstuk wordt nog weinig gesproken en hij krijgt zichzelf in het oog: Mulisch, zoals men kan aannemen, dat hij daar gezeten heeft op het dak van het huis op Formentera, de laagste nacht van het vertrek in die zwevende stemming van het nog-niet-al-niet-meer, die zo geschikt is de fantasie op gang te brengen.

Deze splitsing tussen schouwer en geschouwde voltrekt zich hier op aanwijzing van weer iemand anders, een 'ik', althans 'mijn' vinger.

De vinger van wie?

Dat is nu precies de blinde vlek van dit verhaal, waar alles om draait.

Maar ook al kan de schrijver dan zelf *dat* nu juist niet zeggen, het staat een lezer natuurlijk vrij om in te vullen.

Aad Nuis meende hier Toth te kunnen ontwaren, de Egyptische doodsgod, uitvinder van het schrift. En inderdaad kan men zeggen, dat het het schrijven zelf is, dat hier de mogelijkheid van het zelfbewustzijn opent.

Zelf dacht ik aanvankelijk: het is de maan. Deze eerste bladzijde baadt in vervreemdend maanlicht en in de tweede zin wordt met woorden als 'gebleekt' en 'aangevreten' zonlicht afgewezen.

Wanneer men dieper in dit verhaal doordringt, doet zich een eigenaardige vraag voor: Is het misschien God?

Eén keer wordt teruggegrepen op deze uitgestrekte vinger van de eerste zin: aan het eind van hoofdstuk 16, het hoogtepunt van de vertelling. Daar wordt aan Michelangelo's Schepping van Adam gerefereerd. Het is inderdaad niet volstrekt onzinnig om dit hele verhaal op te vatten als een soort gebed, zoals ook de heer Lichtbeelt in het openingsverhaal zich tenslotte met een *bede* tot de koningin wendde.

Wat mijn analyse nu echter beweert is, dat, gezien het adres, dat in de droom gegeven wordt en gezien de uitkomst van de tocht in deel III, deze, alleen in de eerste zin in de eerste persoon enkelvoud spiekende identiteit, 'de moeder' is. Het is *haar* vinger, die alles tot aan zijn roept en zij wijst juist dat aan, waaruit zijzelf het duidelijkst te herkennen is, ook al ontgaat dat de schrijver.

Dat is het eigenlijke verhaal, dat mijn analyse in *Oude Lucht* leest, een tegenverhaal over een zoon met zijn moeder.

Het tegenverhaal. Neuken.

Wanneer men op die manier leest beginnen in dit verhaal bepaalde kleinigheden op te vallen, die een totaal ander licht werpen op wat er eigenlijk gebeurt in de vertelling.

Nadat zij in hoofdstuk 1 hemzelf heeft opgeroepen - in de volle glorie van het gloednieuwe 'Misschien is dit het nu' - wijst zij in hoofdstuk 2 'zijn' vrouw aan, maar met 'wit haar' en de werkelijke echtgenote is het bepaald niet. Maar de 'je' herkent natuurlijk onmiddellijk wie het wel is en door de macht van het gebiedend wijzen gaat hij bij die vrouw naar binnen, verenigt zich met haar en droomt in haar, van haar door wie het alles mogelijk is, 'S.F.', ook al weet hij dat zelf niet.

Wat daar in hoofdstuk 2 gebeurt is een liefdesvereniging, die zo ver gaat als op papier maar mogelijk is, een semantisch orgasme.

Daarmee is eigenlijk alles gebeurd, wat gebeuren moest, de 'je' versmelt met de eerste persoon tot een 'wij', die nu samen 'hem daar' gaan volgen en een vertelling gaat lopen.

Maar deze poging de liefde ook te *vertellen* mislukt in zijn meest wezenlijke aspect. De liefde is alleen van binnen uit te ervaren en van buitenaf is er niets aan te zien. De vrouw wijst de hoofdpersoon af, waarop een passage volgt, die volkomen onbegrijpelijk is vanuit de hoofdpersoon, maar zeer duidelijk, wanneer men aanneemt, dat hier de schrijver zelf aan het woord is: '... het is al zo vaak geprobeerd en nog nooit gelukt. Dat wil zeggen, je kunt er natuurlijk wel naar kijken, maar dat is ook alles; je ziet niets dat lonend is om gezien te worden...' enz. enz.

Men kan Mulisch' hele schrijverschap opvatten als een vorm van droogneuken, met als hoofdprobleem, dat juist dat niet te vertellen is.

Het tegenverhaal. De vader.

Wanneer men de gebeurtenissen in dit verhaal leest op de manier zoals ik dit doe komt men voor boeiende vragen te staan.

Zo doet zich aan het begin van hoofdstuk 6 iets zeer opmerkelijks voor: onenigheid! Zij wil een blik op het verleden slaan, maar hij heeft inééns haast: 'Herbert, die hen komt wegbrengen, hebben zij leren kennen na de storm aan het begin van hun vakantie. Daar moeten wij ook even een blik op slaan, weliswaar heb je haast en nog wel wat anders te doen, dan je met Arnold bezig te houden, maar die paar minuten kunnen er ook nog wel af, want het is van enig belang'. Daarop wordt de eerste ontmoeting met Herbert opgehaald, in de verleden tijd verteld, een gebeurtenis, waar de vadersymboliek van afdruipt. Het tegenstribbelen t.o.v. die Herbert komt in de vertelling zelf sterk tot uitdrukking bij het afscheid van hem aan het slot van hoofdstuk 11. Daar geeft de vrouw die vakantievriend maar liefst de sleutel van de bungalow in bewaring! Voor een droomanalyticus natuurlijk een zeer sterk signaal, maar Arnold bevalt dat helemaal niet: 'Was dat wel zo'n goed idee, dat van die sleutel?' vraagt Arnold als zij de koffers aan boord brengen. 'Straks rooft hij ons hele huis leeg.'

Vanwaar die vadersymboliek en waarom die onwil van de schrijver, ook in zijn gedaante van hoofdpersoon?

Hier opperde ik - enigszins malecieus -: die Herbert is W.F. Hermans. Mulisch is op dit idee gekomen, een frustratie middels een fabulatie op papier glad te strijken, door *Onder Professoren.* Zoals Hermans daar een Nobelprijswinnaar fantaseert, zo verzint hij hier een bungalow, waar zich het huwelijk afspeelt, dat nu juist nooit heeft plaats gevonden. In mijn opvatting begint in hoofdstuk 6 deel III, de onderzoekingstocht naar zijn eigen voorwaarden en daar raakt dit verhaal allereerst aan zijn eigen voorwaarde als verhaal. Natuurlijk is *Oude Lucht* van een totaal andere orde, dan Hermans' dikke pil, maar toch ziet mijn analyse een verband.

Nu is Nederland dicht bevolkt met lezers, die op zo'n moment onmiddellijk bereid zijn luid te roepen: 'Plagiaat'. 'Mulisch is een imitator' (Hermans!) enz. enz., kortom, de vrees van Arnold 'straks rooft hij ons hele huis leeg' is zeker niet ongefundeerd in een literair klimaat als het Hollandse.

Aad Nuis loopt ditmaal voorop en meent 'een verontrustende invloed van Hermans en Reve op het werk van Mulisch' te kunnen waarnemen.

Deze mening moet met de meeste nadruk van de hand gewezen worden. Mulisch is niet bang van beïnvloeding blijk te geven; hij weet, dat dat in zijn manier van werken een noodzakelijk element is, accepteert dat volledig en komt er

openlijk voor uit. Zijn schrijven zit doorgaans vol citaten en toespelingen. Tegelijk met *Oude Lucht* maakte hij een bewerking van de Axel van de Villiers, in feite één reusachtig Wagnercitaat - waarbij het pikante is, dat hij hiervoor het eerst in het Duits schreef, zijn vaders taal. Maar ook in zijn meer zelfstandig werk zijn de voorbeelden te herkennen die meespelen, ook al blijft dat natuurlijk altijd wat arbitrair: Zo is *Archibald Strohalm* naar mijn gevoel geschreven door iemand, die *De Geboorte van Jan Klaassen* van J.J. Klant gelezen had en hetzelfde zou ik van *Het Stenen Bruidsbed* willen beweren t.o.v. Camus' *L'Etranger*, en zo zou ik nog lang kunnen doorgaan. In mijn droomanalyse geef ik een, zeer onvolledig, lijstje namen van schrijvers, die men zoal bij Mulisch kan tegenkomen.

Maar Hermans en Van het Reve zijn daar beslist niet bij! Dat kàn ook niet! Dat zijn schrijvers van een andere orde, dan wat Mulisch ambieert. Dat zijn helemaal geen 'doeners', maar praters op papier. 'Schriftsteller' en geen 'Dichter' om het maar eens in 's mans vaderstaal te zeggen.

De hele literatuurbeschouwing waar Aad Nuis zich hier tot spreekbuis van maakt en die altijd op zoek is naar 'beïnvloeding' en dit vervolgens als iets 'verontrustends' beschouwt komt voort uit een grenzeloze overschatting van de verbale, stilistische elementen van een literair kunstwerk.

Inderdaad is niemand zo vervelend als hij, die duidelijk hoorbaar een ander napraat (daarom zijn recensenten zo vervelend) maar het overnemen, dat ik hier Mulisch in de schoenen schuif is nog wel iets heel anders. Ik neem zelfs aan dat hij *Onder Professoren* niet eens gelezen heeft, maar alleen gehoord heeft, van Geert Lubberhuizen b.v., dat Hermans een roman over een Nobelprijswinnaar geschreven had. Dat trof hem, Mulisch, als komisch en hij was daarin de enige, want van alle besprekers las ik er geen die dit wezenlijke punt opmerkte, ze achten dat als argumentum ad hominem vermoedelijk niet ter zake.

Maar Mulisch trof het als eigenaardig en een goed idee en hij heeft het vervolgens nagedaan op de wijze zoals alleen hij dat kan. Dat heeft met 'beïnvloeding' niets te maken. Napraten is vervelend, maar afkijken is de kunst, want daarvoor moet je *oog* hebben!

(Zo noemde ik mijn studie een droomanalyse, mede, omdat ik dit begrip in een geheel eigen betekenis gebruikt zag in een boek van Hort en Jansa. Zij spraken van een 'droomanalyse' in het iedere schaker wel bekende geval, dat de afgebroken partij, die de vorige dag nog zo ondoorzichtig leek, 's morgens bij het ontwaken ineens kristalhelder is. Kennelijk hebben 's nachts de kabouters het werk gedaan! Dit voor Maarten 't Hart, die zich afvroeg, wat ik met de titel eigenlijk bedoelde. Inderdaad heb ik de interpretatie van de centeale hiëroglyph 'S.F.' *gedroomd*.)

Het menselijk onbewuste is tweevoudig

Maar waarom is de schrijver - in mijn interpretatie - dan zo onwillig dit te erkennen, waarom verzet hij zich dan zo tegen de aanwijzing, die hij krijgt?

Wanneer een mens gaat terugvragen naar zichzelf - of dit plaatsvervangend in een kunstwerk doet - stuit hij op *twee* punten, die niet volkomen transparant te maken zijn.

Het eerste en grote punt is hij zelf. Dat, naarmate hij zichzelf verder verhelderd, hij het toch weer zelf is, die dat doet en naarmate hij dieper doordringt in zichzelf, juist dat diepe hij toch weer zelf is, dat terugwijkt in steeds raadselachtiger verten.

Dit niet-weten omtrent het eigen zelf is een onmiddellijke nood-zakelijkheid van het bewustzijn als zodanig en staat in *Oude Lucht* centraal. Het is de blinde vlek, die alle weten eerst mogelijk maakt en wordt gesymboliseerd als moeder.

Maar er is nog een punt, waarop de volledige inzichtelijkheid van het eigen ik stukbreekt. De reflectie, wil het niet een volstrekt eenzaam avontuur blijven, een droom inderdaad, zal zich altijd moeten bedienen van middelen, die niet uit het eigen ik afkomstig zijn: woorden, zegswijzen, ideeën. Ook wie het opperste van de eigen onverwisselbaarheid uitspreekt, zal dit toch weer moeten doen in termen, die aan anderen ontleend zijn.

Dit materieel beletsel aan het absolute zelfbewustzijn is gesymboliseerd als vader.

Een ook wie dit verhaal *Oude Lucht* alleen als vertelling wenst te lezen binnen het raam van de meest stringente belletristische inperkingen zal het niet kunnen ontgaan, dat dit ook de grondstemming is van de hoofdpersoon, deze Arnold: het ondoorgrondelijke van zijn geworpenheid en het ontoereikende maar onvermijdelijke van de medemenselijkheid.

Samenvatting

Wie nu zegt, dat hij in mijn analyse het verhaal niet meer herkent, is als de man, die van het pianostuk alleen de rechterhand gehoord had.

Mijn verhaal houdt zich niet bezig met stijl of vertelling, maar legt de nadruk op harmonie en rithme. Daartoe leg ik vooral nadruk op het détail. Ietwat overtrokken misschien, maar zonder dat is niets uit te leggen. De onderhuidse dialoog, die deze vertelling begeleidt manifesteert zich niet meer dan 15 maal in 22 hoofdstukken. Door dit als het eigenlijke verhaal te nemen identificeer ik mij met de schrijver zelf en niet met de hoofdpersoon die hij ten toon spreidt.

Dit brengt mee, dat ik dingen lees, die de lezer, die het alleen op de vertelling als vertelling gemunt heeft, absurd moeten voorkomen. Als Aad Nuis mijn trouvaille over Hermans en Van het Reve afwijst, omdat dat ‘niet in het verhaal past’ kan ik hem gelijk geven. Ik had ook niet bedoeld, dat deze twee collega's ‘model gestaan hadden’ voor Herbert en Darmen Dirk, zoals men wel zegt, want ik wist, wie dat wel gedaan hadden en bovendien, als Mulisch hen bedoeld had, was hij wel wat duidelijker geweest en had zich ook zeker niet enkele steken onder water laten ontgaan. Maar ik wilde alleen laten zien, dat hun *relatie* tot Arnold dezelfde is.

Wanneer men vindt, dat mijn analyse weinig verheldert, dan komt dat omdat hij niet alleen van tautologisch karakter is, maar vooral ook, omdat hij gebaseerd is op een enorme paradox, n.l. dat juist het zelfbewustzijn zo uitermate onbewust is.

Men dient het beeld van de allereerste zin, van een schrijver, die onbegrijpend de aanwijzingen van een onbekende volgt vooral niet op te vatten als een literaire wending of een soort stijlfiguur. Het is volstrekt werkelijkheid!

Juist het overheersend mathematische element in dit verhaal, de fantastische architectuur, wijst erop dat het meer gegroeid is, dan gebouwd volgens planmatig ontwerp. Zeker van het tweede hoofdstuk neem ik zonder meer aan, dat Mulisch met de pen in de hand letterlijk heeft zitten dromen

en ook overigens ga ik er vanuit dat hij veel meer aan het papier toevertrouwt, dan hem zelf duidelijk voor de geest heeft gestaan. Ook al weet hij het bewonderenswaardig te sturen!

Wat mijn analyse vooral wil laten uitkomen is het puzzelkarakter van deze bundel en de afbeelding, die het daarin is, van het raadsel, dat een mens voor zichzelf is. Wanneer Mulisch voor *Oude Lucht* nooit iets geschreven had, had ook ik voor een absurditeit gestaan, maar ik ken hem langzamerhand goed en ik weet dat zijn manier van schrijven zich vooral kenmerkt door subtiliteit. Men moet bij hem op de kleintjes letten, want hij is geen schreeuwer.

Poëzie?

De hoofdmoeilijkheid bij de beoordeling van dit talent is, dat het voorshands volstrekt onduidelijk is, wat het nu eigenlijk *is*, wat hij maakt.

Zo'n bundel als *Oude Lucht*, of alleen maar het titelverhaal genomen, wat *is* dat nu? Kort verhaal? Jawel, maar dan toch ook met iets van een puzzel of een soort muziekstuk, of misschien zelfs wel van een viertrapsraket naar de maan (zoals mijn eerste theorie was, voor de betekenis van de geheime rune mij in den droom geopenbaard werd).

Is het misschien een ‘prozagedicht’?

Het is wel zeker, dat Mulisch de nationale recensenten zo hard op het lijf valt, omdat hier te lande een onoverbrugbare kloof is gegroeid tussen proza enerzijds en poëzie anderzijds. Beide hebben hun eigen recensenten en terwijl men tegenover proza, of wat daar voor doorgaat, nog altijd de meest benepen beperkingen in acht neemt, gaat men tegenover poëzie, of wat daar voor doorgaat, te werk met een soms onbegrijpelijk grote onbegrijpelijkheidstolerantie.

Mijn analyse stuit inderdaad op elementen, die van uitgesproken lyrische aard zijn. Dit spel met de voornaamwoorden is een procédé, dat daar overbekend is, evenals het reflectieve en de daarmee samenhangende ontwrichting van het fictionele in alleen maar formele zin.

Wanneer men Mulisch in Nederland in een traditie zou willen plaatsen, dan komen vrijwel uitsluitend verzenmakers in aanmerking: Nijhoff, Achterberg vooral en misschien ook Leopold, ook al is Mulisch volstrekt wars van iedere vorm van verheven taal.

Maar voor een vaster aanknopingspunt moeten wij natuurlijk te rade bij Goethe en wat mijn analyse nu eigenlijk wilde laten zien, is niet duidelijker te zeggen, dan in de woorden van het programmatisch resumé, waarmee deze zijn hoofdwerk afsloot: Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis; Das Unzulängliche, hier wird es Ereignis; Das Unbeschreibliche, hier wird es getan; Das ewig Weibliche zieht uns hinan.

Holland

Dit laten gebeuren van het onbereikbare en het doen van het onbeschrijflijke blijft voor de recensenten hier te lande een volstrekt gesloten boek.

Ze snappen er niks van. Geen één.

Het puikje van de Nederlandse lezersschaar heeft zich over mijn analyse gebogen. Dank daarvoor, maar Maarten 't Hart kan beter schrijven dan lezen en ook al vertoont Aad Nuis onmiskenbaar grote tekstgevoeligheid, aan hem wordt toch ook zichtbaar wat het nadeel is van iemand, die heel intelligent is: oeverloze ruimdenkendheid. Dat hij mijn droomanalyse in zijn bespreking samengooide met het prul van Wam de Moor over de apekool van Koolhaas, doet vrezen dat hij de gave des onderscheids geheel is kwijtgeraakt.

Aan de universiteit wordt tegenwoordig geen lezen meer geleerd, maar alleen ‘literatuurwetenschap’, een onding dat de pedanterie voedt, alsof er zoiets als ‘literatuur in het algemeen’ zou bestaan, alsof niet de schoonheid als eerste kenmerk heeft, op hinderlijke wijze geheel en al zichzelf te zijn.

Dat is de funeste invloed van Merlijn, die nog altijd niet is uitgewerkt. Gomperts waarschuwde daar al voor:

> Als men denkt aan de oude traditie, die dichters afhankelijk maakt van de inspiratie en aan hun eigen verklaringen, dat zij zich werktuigen voelen van de hogere machten, dan is daarmee al de vergunning aan de criticus uitgereikt om verder te gaan in de interpretatie dan de grens, die met de bewuste bedoeling van de schrijver getrokken is. Desgevraagd verklaart menig dichter, dat hij niet weet, wat zijn werk betekent. Het is de plicht van de criticus om met alle beschikbare middelen erachter te komen. De schrijver moet dus inderdaad soms niet op zijn woord geloofd worden. Soms ook wel. Het verschil wordt niet afgelezen uit spelregels en ook niet uit gedragsregels die vastleggen hoe men op betamelijke wijze met de literatuur moet omgaan. De criticus heeft tot taak om met alle geschikte middelen te begrijpen en te waarderen. Hij kan zich niet beperken tot ‘de woorden op de pagina’, afzien van wat hij uit andere hoofde weet, simuleren dat het werk niet door een mens geschreven is, op een bepaalde tijd, in een bepaalde situatie, maar als het gouden boek der Mormonen uit de hemel is gevallen. Hij kan niet afzien van het gebruik van psychologische methoden, die min of meer genante waarheden aan de dag kunnen brengen, waarmee, zoals men zegt, niemand iets te maken heeft.
> De grenzen verschuiven. Het is kenmerkend voor onze tijd, dat de literatuur steeds minder esthetisch-formalistisch en steeds meer authentiek-documentair wordt. Zij stoot het al te literaire af en lijft leven in. In mémoires, brieven, dagboeken, reportages dringt de realiteit in de literatuur door. Taine had dit soort documenten al bij de letterkunde ingedeeld, omdat zijn criterium was het via de sentimenten kunnen terugvinden van de mensen. Men bestudeert de schelp om zich het dier voor te stellen dat erin gewoond heeft, aldus Taine en op dezelfde manier vindt men in een document de sporen van een mens.’

(De Twee wegen der Kritiek, inaug. oratie '66)

Toegift
J.H. Donner

Tot slot een toegift, n.a.v. het artikel dat Willem de Ruiter in de Revisor IV 3 publiceerde, over het middelste, symmetrieverhaal van de bundel.

Willem de Ruiter stuit op het al gesignaleerde probleem: waar gaat zo'n verhaal nou over? Hij heeft het opgevat als 'een realistisch verhaal over een niet-gefingeerd denker' en meent dat het daarom moet voldoen aan een aantal eisen, die hij vervolgens formuleert en die er op neer komen, dat 's mans denken zo volledig mogelijk moet worden weergegeven en in ieder geval niet vervalst mag worden door dingen te suggereren die hij nooit gedacht kan hebben. Willem de Ruiter komt dan tot de conclusie, dat het verhaal aan die eisen niet (geheel) voldoet.

De fout zit hier bij Willem de Ruiter. De criteria die hij aanlegt slaan op een heel ander soort verhaal; op de levensbeschrijving van Ernst Mach b.v. die ongetwijfeld zal bestaan of op een didaktische weergave van één van zijn lezingen, dat eventueel nog geschreven zal moeten worden - en waarom niet door Willem de Ruiter want die is goed op de hoogte - maar *niet* op het verhaal Symmetrie, want dat gaat over symmetrie. Dat is het onderwerp en daartegenover fungeert ook Mach als niet meer dan een figurant. Zeker als een figurant, die door de schrijver met het grootste respect behandeld wordt en wat Willem de Ruiter in feite laat zien is juist, hoe precies Mulisch zich aan de feiten houdt en hem niets in de mond legt, dat hij ook niet inderdaad gezegd, althans geschreven heeft.

Maar toch, een figurant en binnen het décor van zijn lezing, wordt inderdaad iets gesuggereerd *door iemand anders*, dat ver voorbijgaat aan alles wat Mach ooit bedoeld heeft.

Het zijn eigenlijk niet meer dan twee kleine détail's, waardoor Willem de Ruiter zo gestoken is in dit verhaal, maar gezegd moet worden, dat hij blijk geeft van intuitie door juist die eruit te lichten, want ze zijn inderdaad van de grootste betekenis binnen de bundel als geheel, ook al begrijpt Willem de Ruiter daar kennelijk niets van.

Wanneer Mach een horloge in een spiegel laat zien, wordt vermeld, dat 'mijn grootvader een vreemd gevoel kreeg van een naar het verleden teruglopende tijd'.

Dat is voor Willem de Ruiter aanleiding tot een misschien grappig bedoelde verhandeling over de vraag of je het onmogelijke kunt voelen. Daarbij vermorzelt hij en passant ook nog even Wittgenstein en zijn betoog heeft veel weg van de leraar Nederlands die de uitdrukking 'kijken alsof je water ziet branden' wil verbieden, want water kan niet branden.

Deze korte passage over dat vreemde gevoel van de grootvader heeft op zichzelf nog niet veel te betekenen en is eerder op te vatten als een - voor Mulisch zeer typische - kleine anticipatie op iets anders, dat even later voorvalt.

Mach haalt dan een instrument tevoorschijn, een vreemdsoortige houten kijker, waarmee door spiegels de blikrichting van de ogen verwisseld kan worden en het dieptezien dus omgekeerd.

'Hierin' zei hij, terwijl hij het instrument omhoog hield 'is al het holle bol, al het bolle hol, al het dichtbije ver en al het verre dichtbij'.

Dan komt het: 'Op dat moment boog de student die voor mijn grootvader zat, zich opzij en fluisterde tegen zijn buurman:

'Zo'n ding zou je voor de tijd moeten uitvinden'.

Deze 'voor mijn grootvader' zittende student is natuurlijk zeer Mulisch verwant, seautoscopie of niet. In ieder geval is hij eerder de hoofdpersoon in dit verhaal dan Mach. Maar Willem de Ruiter kan die opmerking absoluut niet plaatsen.

Hij vindt het 'een niet erg intelligente opmerking, want was zou je met dit apparaat moeten verwisselen? Zo we al een eigen ingebouwde klok bezitten, dan is deze inwendige klok, evenals onze oren dat zijn met betrekking tot tonen, geen symmetrisch orgaan'.

Willem de Ruiter begrijpt het verband eenvoudig niet. Door veel en diep nadenken aan de hand van een verkeerd begrepen Wittgenstein, lijkt mij, en volgaarne wil ik te hulp komen om wat opheldering te verschaffen, want wie ook maar iets van Mulisch gelezen heeft, begrijpt onmiddellijk wat deze student bezielt.

Voor Willem de Ruiter is 'tijd' iets innerlijks, een gevoel van duur misschien, maar voor Mulisch is zoiets als verleden een zeer reëel iets en wanneer er een kijker ter sprake komt, waarmee het verre dichtbij te brengen is, dan associeert zijn student dat direkt met de telescopen, waarmee onze sterrenwachten het heelal in de gaten houden: het *verleden.* De wetenschap dat de sterrenhemel in feite het verleden is doet bij deze student het stoutmoedige plan postvatten, die verrekijkers ook maar eens om te bouwen, om de beelden die nu ter hoogte van Proxima Centauri, Sirius of, pak weg, Aldebaran moeten zijn, *terug te halen.*

Nu kan men dit als triviale onzin van de hand wijzen en Willem de Ruiter lijkt mij daar ook wel een beetje het type naar. Maar misschien is hij nieuwsgierig.

'Tijd' is bij Mulisch niet een gevoel, maar het tegendeel van *zien.* Het zien is het ogenblik, dat de volledige werkelijk-

heid omvat, want alleen wat zichtbaar is, bestaat, maar op volstrekt onbegrijpelijke wijze moet er nog iets zijn, iets, dat zich manifesteert, door het ogenblik weg te nemen, de ogen uit te rukken: tijd.

Dat dit een uiterst primitief wereldbeeld is, behoeft geen betoog, maar het zou Mach, juist door zijn onmiddellijkheid, zeker geïnteresseerd hebben.

En ik zeg het nog niet eens goed - er is in begripsmatige bewoordingen ook nauwelijks over te spreken, want dit is nu de onlogische wereld, waar Wittgenstein van zei, dat wij niet eens zeggen kunnen, hoe hij eruit ziet. Maar mogen wij het misschien proberen?

Want het grootste geheim is nog, dat zien en tijd geen volstrekte tegenstelling vormen, maar verwantschap hebben! Wanneer men de desbetreffende beelden bij Mulisch analyseert, lijkt het erop, dat ook de tijd een oog is, een moederoog.

Dat is de laatste symmetrie en de eigenlijke reden, dat die student opveert: dat door de verwisseling van *twee* ogen het onmogelijke zou zijn te bewerktstelligen.

Nog eens: het is het wereldbeeld van de koppensneller en van weinig nut. Dan alleen om Mulisch te kunnen lezen (en nog een paar andere schrijvers van de eerste grootte).

Want deze uiteindelijke symmetrie van zien en tijd is de grondformule van de bundel *Oude Lucht.* Die student meldt zich nog een keer: Wanneer Mach het spiegelbeeld van Für Elise op de piano speelt, roept de jeugdige snaak 'Von Elise!' Het grapje aan de oppervlakte - dat het zo dilettantisch klonk - verbergt een diepere zin: De omkering van het perspectief in de beide hoofdverhalen van de bundel. Het openingsverhaal is geschreven als brief *voor* iemand. Het titelverhaal is gebracht op aanwijzing *van* haar.

Deze verwisseling van optiek is de omkering van de tijd zelf. In mijn droomanalyse ben ik daar niet op ingegaan, maar de 'wij' van het tegenverhaal dat ik analyseerde moet men zich voorstellen als een moeder van *vroeger*, met de schrijver als *kind.* Vanuit een ver verleden wordt een - iets gewijzigd - heden, op grote afstand bekeken.

Ik vrees dat deze toelichting Willem de Ruiter alleen maar zal staven in de opvatting, die hij in zijn artikel probeert waar te maken en die hij samenvat in een aan D. Hillenius ontleend motto, waarin deze zich erover beklaagd, dat schrijvers als Mulisch zo *onwetenschappelijk* zijn.

Exactheid van methode en strenge discipline in de uitdrukking maken de schoonheid uit van wat Mulisch schrijft. Dat zijn deugden, die ook de man van wetenschap niet misstaan en zeker Hillenius zou op dit punt nog veel van Mulisch kunnen leren.

Maar inderdaad, Mulisch heeft natuurlijk juist Ernst Mach in het mathematische middelpunt van zijn bundel geplaatst, omdat deze een van de laatste, grote - in Mulisch' terminologie - 'apocrieven' is.

De wetenschap is de glorie van de mensheid en de zin van de geschiedenis, maar de literatuur staat daarbuiten en juist zij, die op de schroothopen liggen langs het pad, dat de wetenschap gegaan is, zijn haar helden.

Deze opvatting over de literatuur als zodanig is niet zo zeer anti-wetenschappelijk als wel anti-historisch. Alle wetenschap is als literatuur begonnen en maakte zich daaruit los door het verschil tussen het mogelijke en het onmogelijke te aanvaarden. Maar de literatuur houdt op, waar ontwikkeling en vooruitgang beginnen. Zij bevindt zich in een ruimte buiten de geschiedenis, een Nunc Stans, waar alleen maar oneindige herhaling is, van wat de wetenschap *vergeten* is.

'De slapenden zijn medescheppend en medewerkzaam aan wat in de werelden geschiedt'. Mulisch' lievelingswoord van Herakleitos.

Deze gedachte over het wezen van de literatuur zal men overigens slechts bij flarden zo door Mulisch gesteld zien, want het brengt hem op heftige wijze met zichzelf in conflict.

Hij weet, dat hier de zwarte moddervloed van het obscuratisme dreigt en herhaaldelijk komt hij vlakbij de vraag of niet alle literatuur nazisme is, want ook Hitler noemde zichzelf 'eine unhistorische Bewegung' en Mulisch citeert Thomas Mann, die hem daarom 'Bruder Hitler' noemde.

Zo blijft, hoe je het ook bekijkt, dit schrijven volstrekt met zichzelf in tegenspraak.

Voor de Willem de Ruiter's zijn die spanningen te groot en de gedachtensprongen te ver. Zij willen begrijpen door alles tot knusse kategorieën te herleiden, 'gevoel', 'klok', 'logica'. Ze denken met handen en voeten, maar daarmee kom je bij Mulisch niet ver, want die denkt met het oog. En het oog heeft zijn redenen, die de rede niet kent.

Mij spreekt het daarom juist zeer aan, maar helaas moet ik merken, dat mijn commentaren het onbegrip en de weerzin alleen maar doen toenemen.

Misschien zal dit werk, dat in zoveel opzichten een uiteenzetting is met tijd en dood, zijn raadsel pas kunnen onthullen wanneer het af is en de maker ervan definitief achter de gezichtseinder verdwenen. Misschien staat hij zelf voorlopig nog teveel in de weg en *moet* zijn werk daarom voorhands onbegrepen blijven.

Een Perzisch spreekwoord wil, dat een vriend iemand is, die ons ziet, zoals men ons na onze dood zal zien. Mijn pogingen over die barrière heen te springen, moeten als mislukt worden beschouwd.

Ik zal daarom verder over Mulisch zwijgen.

Arthur Lundkvist, een dromer met open ogen
Amy van Marken

Naar aanleiding van de verschijning van een bundel van zijn gedichten in Nederlandse vertaling door Rudy Bedacht - *Tussen bliksems loop ik* (Nijgh & van Ditmar, 1978) bezocht de Zweedse auteur Artur Lundkvist ons land een paar dagen, waarbij hij in Den Haag en Amsterdam enige collega's ontmoette. Zelf leerde ik hem voor het eerst kennen op een literaire volkshogeschoolcursus in Noorwegen. Dat is ruim vijf en twintig jaar geleden. Het was een conservatief milieu, waar zijn introductie van namen als die van Neruda, Michaux, Saint-John Perse, Césaire en Senghor en zijn kritische opstelling tegenover een deel van de toenmalige Scandinavische letterkunde heftige oppositie wekte, die overigens aan het einde van de cursus was omgeslagen in bewondering. In politiek opzicht had hij in die dagen van de koude oorlog het standpunt van de derde weg gekozen wat ook al niet zo best viel bij een deel van de cursisten. Temidden van de geëmotioneerde discussies hadden vooral Lundkvists integere kritiek, zijn helder gemotiveerd enthousiasme voor de poëzie die hij introduceerde, zijn nuchtere humor en zijn vitaliteit een bevrijdend effect. Ik had toen nauwelijks iets van hem gelezen, maar begon zijn werk te verzamelen en vertaalde, samen met Sybren Polet, enkele van zijn gedichten.

Het is geen kleinigheid wat deze nu drie en zeventigjarige rijzige, vitale, gullachende Zweed (die nog steeds met het onvervalste accent van zijn geboortestreek spreekt) heeft gepubliceerd sinds zijn debuut in 1928: ongeveer twintig dichtbundels, bijna evenveel boeken met een mengeling van verschillende literaire genres, daarnaast zeker tien fascinerende reisboeken en een zelfde aantal essaybundels, waarin hij hoofdzakelijk buitenlandse auteurs uit alle windstreken introduceerde. Twaalf romans staan op zijn naam, waarvan het merendeel een historische figuur behandelt. Tenslotte is er dan nog een autobiografie. Zijn talloze lyriekvertalingen en ongebundelde artikelen heb ik dan nog niet meegeteld. Een productiviteitsneurose, heeft men het wel genoemd. Zelf kijkt hij er heel nuchter tegen aan. Die productiviteit, zegt hij, is niets bijzonders, eenvoudig regelmatig drie uur per dag intensief werken en zo min mogelijk herschrijven! Al vroeg diagnostiseerde hij overigens deze scheppingsdrift als een protestmechanisme, dat hij moest leren sturen en gebruiken. De ontdekking van het surrealisme hielp hem daarbij. Hij schreef er een voortreffelijk, nog steeds actueel opstel over in 1939. Na zijn eerste 'vitalistische' periode baseerde hij zijn poëzie en proza op het door het surrealisme geïnspireerde en uitstekend bij zijn eigen aanleg passende samenspel van droom en fantasie enerzijds en de werkelijkheid anderzijds, van het spontane, irrationele, chaotische in zijn wezen en zijn bewuste, rationele, gestructureerde denken. Je hoeft maar enkele bladzijden Lundkvist te hebben gelezen om dit te constateren en met zijn overrompelend beeldende en associërende vermogen kennis te maken. In 1945 schreef hij in een autobiografische schets:

> In het beeld triomfeert de scheppingsdrift op een bevrijdende manier over het protestmechanisme. Het beeld balanceert eindeloos verlokkend op de grens van het bewuste en het onderbewuste. Het scheppen van beelden zie ik als het centrale in de poëzie, het is het zinvolle kruispunt tussen inzicht en neurose en tegelijkertijd een openbaring van geheimen en een latente analyse.

De autodidact Lundkvist is van jongs af aan een onverzadigbaar lezer geweest en hij is het nog steeds, naar hij zelf zegt. Daarnaast heeft hij vrijwel alle werelddelen intensief bereisd, hoewel de ongemakken van het reizen en de dikwijls schokkende indrukken dit reizen bepaald niet tot een ontspannend toerisme bestempelen. In alles wat hij schrijft, merk je dat zijn kunst gevoed wordt door een ongemeen rijke innerlijke en uiterlijke ervaringswereld vol krasse tegenstellingen. Het antithetische element in zijn werk is dan ook sterk toegespitst, wat men al dadelijk merkt aan de titels van zijn boeken. Daarnaast valt het uitgesproken visuele element in zijn kunst op. Lundkvists associërende observatie en zijn identificatievermogen lijken onbegrensd. Het is niet verwonderlijk, dat hij een grote affiniteit bezit met alle vormen van beeldende kunst en haar beoefenaars. Aan Goya wijdde hij in 1974 een heel boek onder de titel *Levensminnaar en zwartschilder*, een karakteristiek die ook op hem zelf van toepassing is. Jeroen Bosch en diens Tuin der Lusten inspireerden hem tot een hoogst curieus prozafragment. Ook de film trok hem al vroeg aan. Hij was jaren lang filmcriticus en is nog steeds een trouw bioscoopbezoeker. Over Bunuel schreef hij een monografie. In tegenstelling tot het werk van zijn Zweedse dichter-collega's Ekelöf (vergelijk diens in het Nederlands vertaalde en bij Meulenhoff verschenen dichtbundel *Laat op aarde*) en Erik Lindegren, is het muzikale element in Lundkvist literaire kunst vrijwel geheel afwezig, ook al was hij in zijn jonge jaren een jazz-liefhebber. De taal, het woord, is voor Lundkvist beslist nièt klank. Het woord is voor hem primair, ook als hij het als expressiemogelijkheid vergelijkt met de beeldende kunst. Het stelt volgens hem ook hogere eisen en vraagt grotere zelfactiviteit van de ‘ontvanger’ die het taalteken moet kunnen omzetten, vertalen, in een innerlijke

voorstelling, een fantasiebeeld. Het gedicht 'In den beginne was niet het woord' uit de bundel *Tussen bliksems loop ik* illustreert zijn stelling goed.

De lyriek neemt in Lundkvists oeuvre zoals we zagen een grote plaats in. De keuze die Rudy Bedacht heeft gemaakt (met een opvallend hiaat voor de periode tussen 1930 en 1947) is grosso modo verantwoord, ook al kan men bezwaar maken tegen het uitlichten van een vers uit zijn samenhang (b.v. de fragmenten uit *Zwarte Stad*), juist omdat bij Lundkvist de bundels meestal 'aus einem Guss' ontstaan en een einheid vormen. Dit zou wellicht de reden kunnen zijn, waarom Bedacht de bundel *Agadir* van 1961 geheel buiten beschouwing heeft gelaten. Het is een aangrijpende poëtische reportage van Lundkvists persoonlijke ervaringen tijdens de zware aardbeving, waarbij hij en zijn vrouw, de dichteres Maria Wine, zich nog juist van onder het vallend puin wisten te redden.

Artur Lundkvists associatieve en metaforische poëzie laat zich over het algemeen goed vertalen. Je komt niet voor onoverkomelijke metrische en muzikale of voor moeilijke inhoudelijke vertolkingsproblemen te staan. Wat me hier en daar stoort in Bedachts vertalingen is, dat hij de in het Zweeds zo volkomen natuurlijke zinsbouw in het Nederlands overneemt, waardoor zinnen ontstaan van het type 'Wij moeten vangen de duizend gezangen op de wegkruisingen' en 'Wij moeten leren de nieuwe ritmen van de snelle staalglanzende (voor dit soort samenstellingen heeft het moderne Zweeds een voorkeur) machines.' Een aantal typische 'svecismen' heeft de vertaler ook niet kunnen vermijden, zoals b.v. 'vervriezing', 'ramenpoetsers', 'hijsfeest', 'bossen van timmerhout', 'tegelrood' en 'stortend' komen. In haar totaliteit doet de vertaling het taalgebruik van Lundkvist echter alleszins recht.

Niet minder uitbundig als zijn lyriek is het lyrisch proza dat Lundkvist zijn lezers biedt. In beide gevallen valt een zekere wildgroei van beeldspraak hier en daar toch niet te ontkennen. Naast deze beide literaire genres heeft hij echter een geheel eigen genre ontwikkeld, dat je misschien het beste zou kunnen definiëren als een soort mozaiekkunst, waarbij hij in één boek een mengeling van lyrisch proza, reisindrukken, gedichten, sprookjes, aforismen, psychologische portretschetsen, beschrijvingen van alledaagse voorvallen, kortere en langere novellen en vooral bizarre dromen bijeenbrengt, een mengeling van fantasie en werkelijkheid, waarbij afstanden in tijd en ruimte niet meer bestaan. Hij spreekt zelf ergens van 'oefeningen in de kunst van het beschrijven'. Het is bepaald niet altijd even eenvoudig om als lezer in deze fascinerende jungle een weg en een structuur te vinden.

De roman als genre leek aanvankelijk spaarzaam vertegenwoordigd in het oeuvre van Artur Lundkvist: één in 1934 en daarna tot veler verbazing in de jaren vijftig twee gemakkelijk aansprekende, min of meer realistische romans spelend in streekmilieu. Aan het einde van de jaren zestig verraste Lundkvist echter met een historische roman, waarin zich een spannende zeventiende-eeuwse guerilla-oorlog ontrolde. Daarna volgde in 1970 een indrukwekkend opus, *Himlens vilja* (De hemelse wil) over Djinghis Khan, de beruchte Mongoolse vorst uit de dertiende eeuw. Het lezen van dit verhaal is een avontuur, enerzijds door de detailrijkdom, waarmee de steeds wisselende landschappelijke en cultuurhistorische locaties en de exotische zeden en gebruiken, inclusief het gruwelijk krijgsgeweld, worden beschreven, en anderzijds door de boeiende visie op de figuur van de Khan, die terugblikt en zich bezint op zijn daden. Je geraakt geheel in de ban van de historische, bijna mythische afstandelijkheid èn de onafwendbare actualiteit van het hoofdthema in deze roman, de absolute, abstracte 'Wille zur Macht'. De vorm van dit werk is ditmaal heel streng gestructureerd met overigens prachtige droomfragmenten en prozalyrische passages. Een topprestatie! In 1972 volgde een kruisvaardersroman en enkele jaren later een epos over Alexander de Grote en in 1978 zelfs een vikingroman, in Scandinavië

een zeer populair genre. Daartussendoor verscheen dan o.a. nog het magistrale boek over Goya. Het lijkt of Artur Lundkvist met het ouder worden het reizen in de ruimte vervangt voor het reizen in de tijd, de historie.

Zoals hij historische figuren, milieu's en gebeurtenissen en beeldende kunst vertolkt, vertaalt, in zijn karakteristieke woordkunst, zo kan hij ook bestaande mythen en sprookjes of oud- en nieuwtestamentische verhalen en bekende volkse anecdoten tot uitgangspunt kiezen en deze herscheppen.

Ik denk b.v. aan een prachtige novelle over de val van Jericho, of aan het kostelijke, bijna boertige en tegelijkertijd naïve verhaal, dat gebaseerd is op een Zuid-Amerikaanse anecdote over een z.g. kerkhoer. Zo weet hij ook de geschiedenis van Jezus en Judas tot een soort anti-legende te transformeren. De stof die Lundkvist voor zijn proza en poëzie gebruikt lijkt onuitputtelijk, onverschillig of hij deze ontleent aan bestaand materiaal, geobserveerde werkelijkheid en de eigen uiterlijke ervaringswereld, dan wel ontlokt aan zijn dromen en fantasieën. De Nederlandse bloemlezing uit zijn lyriek is hiervan ook een uitnemende illustratie.

Lundkvists werk is in Zweden eigenlijk slechts bij uitzondering door een breed lezerspubliek aanvaard. Door zijn talloze contacten is zijn positie in literaire kringen over de gehele wereld onbestreden. Voor de Scandinavische letterkunde is hij steeds een wegbereider voor nieuwe impulsen geweest, waarvoor hij ook alle erkenning heeft gevonden. Als je hem vraagt, hoe het lidmaatschap van de Zweedse Academie hem bevalt, beaamt hij grinnikend het antwoord van zijn vrouw: soms komt hij razend thuis en geeft hij er de brui aan, andere keren is het een geslaagde bijeenkomst geweest! Zijn vaak controversiële en provocatieve meningen zijn Lundkvist echter niet altijd in dank afgenomen. Men verweet hem politieke naïviteit, toen hij koos voor de derde weg, kritiseerde zijn aanvaarding van de Lenin-prijs (het geld stortte hij in een fonds, waaruit poëzievertalingen in en uit het Zweeds worden gefinancierd), men nam hem zijn kritiek op de z.g. concrete poëzie (vergelijk Bernlef en Schippers indertijd bij ons) kwalijk en toen hij de artistieke uitwassen van de politiserende dichters aan de kaak stelde, werd hij onmiddellijk als reactionair bestempeld: de avant-gardist begon oud te worden! Het gedicht dat hij in 1962 schreef en dat begint met de regels ‘Ik ben zacht als een steen en hard als een weekdier / wanneer jullie schreien aan de oever van de rivier ben ik al aan de overkant...’ (zie de Nederlandse bloemlezing), is vandaag nog evenzeer op hem van toepassing als toen hij ze neerschreef. Hij beschouwt zichzelf nog even ‘radicaal’ als vroeger, alleen op een andere wijze, zegt hij nadrukkelijk. Hij gelooft niet langer in de zinvolheid van de klassestrijd in een land als Zweden, evenmin als in een goedaardige' revolutie als die op Cuba, waarover hij in 1965 genuanceerd schreef. Hij beklaagt de taalarmoede van vele jonge dichters en heeft geen goed woord over voor piquante zelfbekentenisliteratuur. Van het uitzichtloze pessimisme, de passiviteit en de stagnatie die de marxisten in zijn land hem voor de voeten werpen, lijkt me geen sprake te zijn.

Ik ben zacht als een steen

Ik ben zacht als een steen en hard als een weekdier,
wanneer jullie schreien aan de rivieroever ben ik al aan de andere kant,
ik ben niets trouw, niet eens mezelf (deze poging tot
verstening rondom een leegte),
ik verlang geld noch eer, de beloningen van het verraad,
ik pleeg verraad zonder beloning,
ik wil niet belangrijk zijn, ik wil vader zijn voor niemand, ik
zal moeilijk te doden zijn,
ik geef de voorkeur aan arme, eenvoudige meisjes, ik houd niet van
de in zijde gestoken draken,
ik ontvlucht de ademnood in het korset der betamelijkheid,
ik ben diep in mij onverschillig voor bijna alles en toch verontwaardigd over veel te
veel,
ik verafschuw de rechtvaardigen evenzeer als de misdadigers,
ik ben met de revolutionairen zolang ze hun doel niet hebben bereikt,
ik houd van magere mannen die 's nachts slecht slapen,
ik bemin degenen die met hun handen beven en toch de roos raken,
ik dicht slordig, geïmproviseerd,
een gedicht moet onsamenhangend zijn anders sterft het aan zijn
volmaaktheid,
ik ken mijn doel niet, daarom wandel ik in vreugde,
ik ben niet deemoedig, niet eens trots, ik ben het water dat stroomt,
word ik een kracht dan komt dat doordat men mij tegenhoudt,
ik distancieer mij altijd van individualisten die in elkaar grijpen
als tandraderen,
ik zal de laatste voetwandelaar zijn tussen auto's, zonder eigendom
onder alle trotse bezitters,
eigendom is een last, ik wil mijn vleugels gebruiken,
niemand zal mij vastketenen aan een bijvoorbaat beschreven grafsteen,
mijn leeftijdsgenoten maken zich boos over mij of zien door mij heen,
de jeugd veracht mij als ze weet dat ik besta,
dat komt mij goed uit, geen ingebeelde jongeren zullen mij binden
aan hun bewondering,
ik vereer kinderen noch grijsaards, ik ben zelf een kind
in een grijsaard,
ik ben blootgesteld aan zowel de mensen als de natuur, vlucht van het
ene gevaar naar het andere,
de vrees is even natuurlijk als te ademen, slechts degenen die vrezen
zijn vruchtbaar,
slangen zijn beminnelijke wezens als men toevallig tot dezelfde gifgroep behoort,
het leven wordt vaak zeer overschat, slechts onze hoop op het leven
kan niet worden overschat,
wat geen teleurstelling kan worden is niets waard,
slechts de onbewapende overleeft, de moordenaar pleegt tenslotte zelfmoord,
de mensen moeten tegen zichzelf worden verdedigd, maar door wie?
en wie zullen de kinderen redden uit hun verval waar ze overal met
de dood spelen?
ik leef in de ontaarding en ontkom er niet aan een deel ervan te zijn,
maar hoe zal ik mezelf amputeren? wie is de gezonde en
wie de zieke van de twee die in mij strijden?
zijn de bacillen niet bewonderenswaard, zo snel, zo sterk, zo
onvermoeibaar?
de bacillen staan misschien hoog boven de mens, de gezondheid van het leven
die onze ongeneeslijke ziekte bepaalt.

nooit genoegen nemen met wat dan ook is de uiteindelijke trots, de
duivelse,
de reuze-inktvis die zichzelf uiteenrijt voor het licht is 's mensen voornaamste voorbeeld,
de psychologie katalogiseert bliksems, de muziek likt haar wonden,
de beeldhouwer versteent de natuur, het schilderij verbergt gaten
in de werkelijkheid,
kiezen wij het leven niet als gevaar, onzekerheid en verandering
dan zullen de bacillen ons overwinnen,
de werkelijkheid bekommert zich niet om te zijn, slechts om te
worden,
ze rukt ons telkens en telkens weer de oude geliefde huid af en laat
ons naakt achter,
wij zijn de drempel waarover wij sneven, het huis dat wij bouwen
staat reeds in het verleden en bestaat niet.

Uit: *Ogenblikken en Golven*, 1962

Daar duiden alleen al de titels van zijn jongste werken op: *De vlucht en het overleven* en *Gezien in stromend water.*

Het boek *De vlucht en het overleven* wordt afgesloten met wat hij een maandagspreek noemt. Hierin nemen drie mannen en drie vrouwen het dilemma van onze huidige tijd onder de loupe. Het wordt een soort credo, waarbij zij hun geloof uitdrukken in het 'wakend dromen' temidden van alle pessimisme en onderdrukking.

> Alleen op de granietgrond van de wanhoop kunnen we de tartende toren der verwachting opbouwen. Houdt de wacht, maar droom tijdens het waken! terwijl het onvoorziene sterk wordt en de nacht de stroom doet keren.

Toen Lundkvist op zestigjarige leeftijd in een autobiografie de balans opmaakte, deed hij dit in een uiterst nuchtere vorm als een interview met zich zelf door middel van heel korte, exacte vragen die hij goed gedocumenteerd, zakelijk en objectief beantwoordde. Hij gaf dit boek de titel *Zelfportret van een dromer met open ogen*, een karakteristiek die geen ander hem kan verbeteren. Ook vandaag is hij die dromer met open ogen, een visueel dichter die zijn beelden vindt in het stromend water van ons menselijk bestaan, een kunstenaar die leeft in het ogenblik, 'het enige dat we bezitten en onafgebroken kwijtraken'.

Vrijheid en liberalisme
N.a.v. John Stuart Mill's boek Over vrijheid
Karel van der Leeuw

John Stuart Mill (1806-1873) wordt door velen beschouwd als de grootste Engelse filosoof van de 19de eeuw. Nu is de grootheid van een filosoof minder gemakkelijk te meten dan de dikte van een kloostertafel. Waarom niet Coleridge, Boole of Bradley? De Engelse 19de eeuw is niet rijk aan originele geesten op het gebied van de filosofie, en ook Mill is geen groot vernieuwer. Mill is wel altijd veel gelezen, en is in het Angelsaksische gebied buitengewoon invloedrijk geweest, maar die invloed is veeleer te danken aan zijn gebrek aan originaliteit, dan aan zijn ingrijpende vernieuwingen.

John Stuart Mill is evenals zijn naamgenoot John Locke de vertegenwoordiger van twee typisch Engelse stromingen in de filosofie, te weten het empirisme en het liberalisme, en hij staat als zodanig aan het eind van een ontwikkeling die met Locke begint. Met Locke heeft hij ook gemeen, dat hij zich niet beperkt tot één gebied van de filosofie, maar een belangstelling voor kennistheorie kombineert met activiteiten op het gebied van de politieke en sociale filosofie. Locke en Mill, en in deze eeuw bijvoorbeeld Bertrand Russell, hebben daarbij ook gemeen, dat kenleer en politieke filosofie, eventueel verbonden door een metafysica, bij hen geen onverbrekelijk geheel vormen - zoals vaak bij de Duitse filosofen het geval is. Nee, ze hebben belangrijke bijdragen geleverd op beide terreinen, zonder dat er veel verband is tussen hun opvattingen op die verschillende terreinen.

Mill is evenals Locke een samenvatter, die een bestaande traditie voortzet en systematiseert, maar niet ingrijpend verandert. Zoals Locke min of meer aan de wieg staat van het Engelse empirisme, is Mill de laatste grote theoreticus van het klassieke Engelse empirisme (na zijn tijd wordt het nog eenmaal vernieuwd door de Oostenrijker Ernst Mach), voordat het empirisme geheel van karakter veranderde onder invloed van de moderne logica, die in Mill's tijd nog in de kinderschoenen stond. Juist daardoor is Mill's *Logic* lange tijd een van de bijbels van het empirisme gebleven. Het originele van Mill was, dat hij de opbouw van een theorie uit empirische gegevens geheel volgens formele bewijsregels wilde laten verlopen (de '*canons of induction*'), naar analogie van de afleiding van conclusies uit premissen. Daardoor is de term '*inductieve logica*' (tegenover de '*deductieve logica*') in zwang gekomen. Het gebied dat hij daarmee bestrijkt, valt thans onder wat we wetenschapsfilosofie noemen. Mill ging zover in zijn empirische opvattingen, dat hij meende, dat zelfs de wiskunde (getalsleer) uit de ervaring af te leiden, en dus logisch toevallig is. De wiskundige kennis, waarvan men zich moeilijk kon voorstellen dat ze er in een (fysisch) andere wereld anders zou uitzien, is immers lange tijd het pièce de résistance voor het empirisme geweest. Mill dacht inderdaad, dat er een wereld mogelijk zou zijn, waar de getalsleer van de onze kon verschillen, en waar bij wijze van spreken twee maal twee vijf kon zijn. Pas de ontwikkelingen in de logica waartoe zijn petekind Russell de stoot heeft gegeven, hebben onze kijk op het karakter van wiskundige kennis veranderd.

De poging om een strikt formele inductieve logica op te bouwen is hernieuwd door sommige neo-positivisten in onze eeuw, en pas de laatste 20 jaar onder invloed van de nieuwere inzichten in het karakter van wetenschappelijke theorievorming definitief opgegeven.

Behalve empirist was Mill liberaal en theoreticus van het liberalisme, en het in de reeks *Boom klassiek* vertaalde *On liberty* is zijn belangrijkste bijdrage tot de politieke

theorie. Mill is de laatste grote theoreticus van het liberalisme, voordat de liberale theorie min of meer geparalyseerd werd door de opkomst van het socialisme dat bij de tekortkomingen ervan aanknoopte.

De liberale theorie is voor het eerst samengevat door John Locke in zijn *Two treatises on government.* Locke behoorde tot de tegenstanders van het despotisme van de Stuart's in Engeland, en moest vanwege zijn politieke opvattingen zelfs enige tijd naar Holland uitwijken. Hij keerde naar Engeland terug in het gevolg van Willem III bij de zg. 'glorious revolution' die tot het verdwijnen van het huis Stuart en van de absolute monarchie in Engeland leidde. Locke schreef zijn *Two treatises* als rechtvaardiging van die revolutie, en luidde daarmee het begin in van het burgelijk-constitionele tijdperk. Ofschoon Locke evenmin als Mill een groot vernieuwer was, zijn zijn formuleringen van de grondrechten van de mens klassiek geworden. Hij heeft bijvoorbeeld buitengewoon veel invloed gehad op de ideeën van de Amerikaanse revolutie, en langs die weg ook op de Franse.

Locke was een erfgenaam van de zogenaamde natuurrechttheorieën, waarvoor de grondslagen gelegd zijn door o.a. Althusius en Hugo de Groot. Het natuurrecht is gebaseerd op de veronderstelling, dat de mensen - historisch of rechtens - oorspronkelijk in een toestand van primitieve vrijheid leven, en dat de samenleving tot stand is gekomen door een onderlinge overeenkomst (samenlevingsverdrag of sociaal contract), waarbij de individuen een deel van hun vrijheid en beschikkingsrecht afstonden aan de maatschappij, die in ruil daarvoor het individu zekerheid en veiligheid kon bieden. De natuurrechttheoretici gaan er daarbij in het algemeen van uit,

dat het verdrag slechts geldig blijft, zolang beide partijen (regering en burgers) zich houden aan de termen ervan; en bovendien dat bepaalde rechten, zoals het recht op bezit en het recht van meningsuiting, absoluut onvervreemdbaar zijn, en dus ook niet bij verdrag afgestaan kunnen worden.

> Wij houden de volgende waarheden voor vanzelfsprekend, nl. dat alle mensen gelijk geschapen worden, dat ze door hun schepper met bepaalde onvervreemdbare rechten begiftigd zijn, waaronder leven, vrijheid en het streven naar geluk, - Dat, om deze rechten te garanderen, regeringen zijn ingesteld die hun macht ontlenen aan de instemming van degenen die geregeerd worden. - Dat, als ooit een of andere vorm van regering een bedreiging gaat vormen voor deze rechten, het volk het recht en zelfs de plicht heeft de regering te wijzigen of af te zetten, en een nieuwe regering te installeren...

heet het in de Amerikaanse *Declaration of Independence* in bewoordingen die een citaat uit Locke zouden kunnen zijn.

De liberale politieke theorie gaat uit van twee veronderstellingen, die voor praktisch alle filosofen van de 18de eeuw vanzelfsprekend waren, namelijk dat een samenleving in wezen een verzameling individuen is die uit eigenbelang een collectief vormen, en dat daaruit bepaalde rechten voor het individu (grondrechten) volgen, die door ieder mondig mens op grond van zijn redelijke vermogens kunnen worden ingezien. De eerste veronderstelling is door de liberale theorie eigenlijk nooit verlaten en komt ook bij Mill voor. Er volgt uit, dat er in de maatschappij een strikte scheiding gemaakt kan worden tussen de privésfeer en de sociale sfeer, en dat de sociale sfeer gedefiniëerd wordt door het kollektief belang. De grondrechten die daaruit volgen, hebben nog steeds kritische waarde, en in dat opzicht is het liberalisme nog een levend erfgoed. Antiek is de liberale theorie vooral, doordat ze het economische leven niet tot het kollektief belang, dus tot het maatschappelijk leven rekende. Ofschoon er bij de latere liberale theoretici wat dat betreft aarzelingen voorkomen, wordt door de 18de eeuwers zonder meer aangenomen, dat het individu voor zichzelf kan zorgen, mits het daarin maar niet belemmerd wordt door de heersende machten. Model voor de liberale theorie is de zelfstandige burger in een kleine democratie. Het type kleinschalig kapitalisme waaruit deze opvattingen voortkomen is echter zo totaal verdwenen, dat zelfs de liberalen van vandaag de dag deze veronderstelling eigenlijk niet meer huldigen, of het moest met de mond zijn.

Niet slechts bij de Engelse filosofen van de 18de eeuw, maar ook bij de Fransen en bijvoorbeeld bij Kant, leeft tevens de gedachte, dat de mondige burger, die zich vrij maakt van irrationele machten (zoals bijvoorbeeld geloof en traditie) en zelf nadenkt, tot het juiste inzicht in de constitutie van de samenleving zal komen. Er is een verbinding tussen politiek inzicht en waarheid, en juist de vrije mensen zullen zeker het eens kunnen worden, wanneer zij over de inrichting van de samenleving gaan denken. Waarheid en politiek ideaal zijn één. Zo is iedere burger eigenlijk medeverantwoordelijk voor de samenleving, leeft ieder mee, terwijl toch het redelijk denken vooraf regels voor die samenleving kan opstellen. Ieder die redelijk denkt kan immers ook tot de conclusie komen dat twee maal twee vier is?

De vormende factor in het liberalisme van het begin van de vorige eeuw is de school geweest van Jeremy Bentham, die zichzelf de *Utilitarians* of *Filosofische radicalen* noemde. Uit deze school is John Stuart Mill voortgekomen.

Bentham was aan de ene kant waarschijnlijk de laatste vertegenwoordiger van de typische redelijkheidsfilosofie van de Verlichting, aan de andere kant werd de reikwijdte van de menselijke redelijkheid door hem enorm ingeperkt. Als leerling van de Franse materialist Helvetius was hij van mening, dat de mensen uiteindelijk worden bewogen door leed en genot, en dat het grondprincipe van de moraal moest bestaan uit het verwezenlijken van de grootste hoeveelheid geluk (= genot) in de wereld: 'the greatest happiness for the greatest number'. De taak van elke overheid bestaat uit het tot stand brengen van een zo groot mogelijke hoeveelheid geluk voor haar onderdanen. Deze opvatting maakt de moraal eigen tot een soort geluksboekhouding, en Bentham heeft zelf tot in het vermakelijke toe pogingen gedaan om leed en genot te kwantificeren en aldus een redelijke afweging van belangen mogelijk te maken.

In principe was het natuurlijk uitzichtloos om na te gaan, of er meer genot werd geproduceerd door bijvoorbeeld 12 mensen een glas bier te laten drinken, dan door er 5 naar een sonate van Mozart te laten luisteren. De kwantificering van het genot werd ook in de school van Bentham alleen mogelijk geacht, door genot in verband te brengen met consumptie. Optimalisering van geluk betekende dan maximalisering van de consumptie en eerlijke verdeling daarvan. In dat opzicht is de school van Bentham eigenlijk voorloper van het socialisme. Zij verschilden daarvan, doordat zij van mening waren, dat het doel het best verwezenlijkt kon worden door de economie geheel te bevrijden van de banden van de staat. Van de redelijkheid van het individu blijft bij hen eigenlijk alleen intakt, dat het individu in staat is over zijn eigen belang te oordelen. Het noodzakelijk evenwicht van belangen wordt dus het best gegarandeerd door het vrije spel der maatschappelijke krachten zijn gang te laten gaan.

De school van Bentham bestond voor een belangrijk gedeelte uit economen, eigenlijk kan men haar in veel opzichten als de grondleggers van de economische wetenschap beschouwen. Tot de kring der filosofische radicalen behoorden bijvoorbeeld Ricardo, Malthus, Say en James Mill, de vader van John Stuart Mill. James Mill, die de betekenis van Bentham's filosofie voor zijn politieke doelstellingen had ontdekt, en die een grenzeloos bewonderaar was van het rationalisme van Bentham, was de ziel van de beweging. De groep der Radicalen, ofschoon een kleine groep van intellectuelen, heeft in het politieke leven van Engeland in het begin van de vorige eeuw een invloed gehad die nauwelijks te onderschatten is. Juist doordat het kiesrecht beperkt was, speelden intellectuele factoren een veel grotere rol bij politieke beslissingen dan vandaag mogelijk zou zijn. Men vindt hun invloed bijvoorbeeld in de afschaffing van de protectie van de landbouw (Anti-Corn Law League), en in de invoering van een uitgebreider kiesrecht (Reform Bill). Juist deze verwezenlijking van hun doelstellingen heeft hun invloed echter doen tanen. De uitbreiding van het kiesrecht deed belangengroeperingen de politiek binnentreden die aan Bentham's filosofie geen boodschap hadden. Tegelijkertijd werden de desastreuze gevolgen van een volstrekt liberale economie duidelijk. Met Marx ontmaskering van de klassieke politieke economie als een burgerlijke ideologie is de fase van het echte liberalisme eigenlijk afgesloten, zozeer zelfs, dat de naam van Bentham nu alleen nog maar bij insiders bekend is.

John Stuart Mill is geheel opgevoed in de traditie en volgens de principes van het Utilitarianisme, d.w.z. volstrekt rationeel. Zijn vader nam vroegtijdig zijn opvoeding zelf ter hand,

en deze bestond uit het ontwikkelen van het verstand. De arme John moest bijvoorbeeld reeds Grieks leren op een leeftijd dat andere kinderen nog vrolijk met een vuile luier rondhobbelen. Ook huldigde James een soort 'discovery-learning' principe, zodat hij zijn zoon vaak problemen opgaf, maar de oplossing ervan pas besprak, nadat het zoontje er zelf mee geworsteld had. John Stuart Mill - die deze belevenissen uitvoerig heeft besproken in een nagelaten autobiografie - was door deze opvoeding een intellectueel vroegrijp, maar emotioneel sterk achtergebleven kind. Rond zijn twintigste is hij daardoor een tijd in een ernstige krisis geraakt, waaruit hij zichzelf heeft opgeheven door zich te storten in de romantische poëzie van Wordsworth en Coleridge. Een wat merkwaardige verhouding met een oudere vrouw (waarmee hij later getrouwd is) die dezelfde voornaam had als John's moeder zal ook wel iets met die jeugd te maken gehad hebben.

Ondanks zijn pogingen zich te ontworstelen aan de invloed van zijn vader, is John Stuart Mill toch een aanhanger van de Utilitaristische opvattingen gebleven. Men merkt bij hem meer aarzelingen over de werking van de vrije economie, maar in hoofdzaken is hij verdediger van de liberale gedachte gebleven. Tegelijkertijd valt zijn periode van werkzaamheid samen met de opkomst van het socialisme: Mill en Marx waren bijvoorbeeld tijdgenoten. Zodoende is Mill een hekkesluiter. Tegelijkertijd is hij de vertegenwoordiger van beste verworvenheden van het typisch burgerlijke denken en kunnen veel van zijn opvattingen ook nu nog als radikaal gelden.

On Liberty houdt zich voornamelijk bezig met de afbakening van sociale sfeer en particuliere sfeer, en met name met de gronden waarop de gemeenschap gerechtigd is zich met het leven van het individu te bemoeien. Ingrijpen van de gemeenschap is volgens Mill alleen geoorloofd, wanneer de belangen van anderen door het gedrag van het individu worden geraakt. De gemeenschap mag nooit de enkeling tegen zichzelf beschermen: ieder mens heeft het fundamentele recht zijn eigen belang te bepalen of zijn hoofd te stoten. Het voorbeeld van alcoholisme dat hij daarbij aanhaalt, is ook vandaag de dag nog aktueel (drugs).

De afbakening van privé-sfeer en sociale sfeer is natuurlijk fictief en voor discussie vatbaar. Wat men laat gelden als privé-aangelegenheid, en wat als sociale aangelegenheid, is immers zelf objekt van een morele beslissing. Morele discussies gaan daar ook niet zelden over: het hele punt bij de discussie rond abortus provocatus bijvoorbeeld, is juist of de beslissing daarvoor beschouwd kan worden als een privé-aangelegenheid.

Het onderscheid tussen het sociale leven en het leven van het individu is echter door het socialisme vaak wel al te gemakkelijk afgedaan als een produkt van het burgerlijk-kapitalistische denken. Het op zich juiste inzicht, dat de privé-sfeer een produkt is van het sociale leven, en dat het economisch leven zeker geen produkt van het individuele bestaan is, kan makkelijk zelf weer gebruikt worden als excuus voor totalitaire gebruiken. Wanneer bijvoorbeeld Deng Xiao-bing de kwestie van de mensenrechten (een typisch stukje erfgoed van de Verlichting) afdoet als een uitgesproken burgerlijk probleem, waaraan de socialistische volksrepublieken geen boodschap hebben, dan heeft men het gevoel dat John Stuart Mill misschien toch minder achterhaald is dan vaak wordt voorgesteld.

Over vrijheid behoort zeker tot de klassieke werken die in de reeks *Boom-klassiek* thuishoren. Mill - ofschoon als naam minder bekend dan Descartes, Kant of Wittgenstein - hoort ook thuis in de rij. De vertaling is voorzien van een inleiding die informatief, maar wat beknopt is, en van uitstekende verklarende noten. Over de vertaling zelf kan ik minder enthousiast zijn. Uitgesproken fouten heb ik er niet zoveel kunnen vinden (de door Bas Levering in Vrij Nederland gesignaleerde verwarring van 'liberty' en 'freedom' lijkt mij wat minder rampzalig dan hij het doet voorkomen).

De stijl van de vertaling bevalt mij echter niet. Terwijl Mill tamelijk vloeiend schrijft en juist het voordeel heeft een van de weinige makkelijk leesbare filosofen te zijn, is de vertaling omslachtig van stijl, niet zelden door te grote getrouwheid aan de Engelse zinsstruktuur. Men heeft daardoor vaak het gevoel met een niet onverdienstelijke eindexamenvertaling te doen te hebben.

John Stuart Mill: *Over vrijheid*
Vertaling: W.E. Krul
Boom. 187 blz. f 25,50

De geheimzinnige vrouw
Een ongepubliceerd verhaal van Arthur van Schendel
Rens Zomerdijk

Korte verhalen zijn in Nederland niet populair, het is bekend. Uitgevers zullen niet snel tot publikatie van een bundel vertellingen overgaan.

Toch zijn en waren er schrijvers in Nederland die uitstekende verhalen geschreven hebben.

Een van de beste verhalenschrijvers die Nederland gehad heeft, is Arthur van Schendel. Menno ter Braak merkt ergens op dat vele romans van Van Schendel zich in elk hoofdstuk als verhalen laten lezen.

Kenmerkend voor deze schrijver is inderdaad de manier waarop elk werk verteld wordt. Het mooiste voorbeeld is misschien wel het begin van hoofdstuk XI uit *De Rijke Man*:

> De strenge winter was vroeg begonnen, het was die winter toen de koning stierf en de Amstel bijna drie maanden besloten lag.

Hoewel precies te bepalen heeft dit begin iets van een verhaal over gebeurtenissen in een ver en vaag verleden.

In de jaren dertig heeft Van Schendel maar liefst een kleine tweehonderd verhalen geschreven, zonder uitzondering juweeltjes van vertelkunst, de meeste verschenen eerst in tijdschrift en krant (Het Vaderland) en werden later gebundeld. De eerste bundel, *Herinneringen van een Domme Jongen*, verscheen in 1934.

Bekend is dat Van Schendel zijn uitgever honderd verhalen aanbood, dit werd te veel bevonden en het boek omvat dan ook vijftig in plaats van honderd verhalen.

Tijdens het sorteren van de manuscripten, kwam ik in een der bloknootjes een verhaal tegen dat mij onbekend was. Na onderzoek bleek dat dit verhaal inderdaad niet eerder in druk verscheen. In deel VIII van het Verzameld Werk staan tussen de ongepubliceerde geschriften drie verhalen die voordien in geen enkele krant of tijdschrift waren opgenomen. Het verschil met het onderhavige verhaal is, dat van alle verhalen een getypt exemplaar bestaat, ook van de drie verhalen uit deel VIII, dit verhaal is het enige dat alleen in handschrift bestaat.

Het bloknootje waarin dit verhaal gevonden is draagt als opschrift *Domme Jongen V.* Dit bloknootje bevat verhalen die uiteindelijk opgenomen werden in de bundels *Anders en Eender*, *Nachtgedaanten* - de zanger zonder stem -; en een verhaal uit *Herinneringen van een Domme Jongen.*

De verhalen zijn met potlood geschreven, het handschrift is klein en slechts met een vergrootglas te lezen. Niet elk verhaal werd afgedrukt zoals het in het originele handschrift geschreven is. Een heel stuk van het verhaal - De witte vrouw - uit *Nachtgedaanten* bestaat alleen in handschrift. Oorspronkelijk begon dat verhaal aldus:

> Van de natuur der wezens die de witte vrouwen genoemd worden, is weinig bekend. De toovenaars van de kelten dachten dat zij rustelooze zielen waren, verschijnend onder stervelingen om aan een ongestild verlangen te voldoen, een zwaar geheim mede te deelen of een achtergelaten plicht te vervullen. De wichelaars van nog verder tijd hielden ze voor uit den hemel gestooten geesten, die heil verwachtten van geboorte onder de menschen, maar gevangen bleven binnen de nevelen

> van een tusschenbestaan. Voor de Germanen, die er vele verhalen van kenden, waren het verdoemde halfgodinnen, die op verlossing hoopten van een Christen om eindelijk tot de andere goden te kunnen gaan. Zij verschenen op eenzame plekken voor armen en schuldeloozen en altijd boden zij als loon een schat ergens begraven in een berg. Het geloof aan de witte vrouwen is oud, het heeft bij verscheiden volkeren bestaan. In later tijd stelde men vast dat hun verschijning, indien op betrouwbare getuigenis waargenomen, moest toegeschreven worden aan kranke verbeelding, zinsbegoocheling, hersenschim.

Hierna volgt het verhaal zoals het gepubliceerd is, zonder noemenswaardige veranderingen. Waarschijnlijk bevinden zich nog meer van dergelijke fragmenten in het archief. Dit zou eisen dat alle verhalen in de bloknootjes nagelezen worden, een moeizaam maar misschien wel de moeite lonend karwei.

De vraag komt op, waarom dit verhaal - als enige - nooit door Van Schendel is gepubliceerd of zelfs overgetypt. Vond hij het te zwak om af te drukken? Het is mogelijk en zelfs waarschijnlijk, maar er zitten toch aspekten aan die illustrerend zijn voor het werk van Arthur van Schendel. Vandaar de beslissing om het nu alsnog in druk te geven.

Allereerst, ook bij oppervlakkige lezing, blijkt dat het verhaal uit twee gedeelten bestaat. De scheiding is zelfs in het manuscript met een potloodstreep aangegeven.

Het eerste deel beschrijft - of liever, duidt aan - een verwoeste, vervallen wereld.

Een Europa waar nog hier en daar oorlog heerst, maar de meeste landen zijn al verwoest. Als konkreetste aanduiding wordt eerst van Parijs verteld dat daar in de ruïnen bijna geen mens meer woont. Daarna komt Londen aan de beurt, waar zelfs de parlementsgebouwen tot steenhopen geworden zijn. Van deze laatste stad wordt bovendien nog iets anders vermeld:

> Hij ging de livrei van den protector dragen, een zekeren Brown, hij werkte vier uur daags in het staatsmagazijn zooals iedere andere Brit en met de penningen die hij daarvoor ontving kocht hij voorgeschreven waren, toestellen en speelgoederen die hij niet nodig had.

Dit fragment deed mij sterk denken aan de achtergrondsfeer van George Orwell's *1984.*

Hier wordt een Europa beschreven zoals het er na een niet nader aangeduide oorlog uit zal zien, een vaag beeld, maar het kan voor de schrijver alleen in de toekomst liggen. Ik wil me niet in allerlei beschouwingen begeven of Van Schendel hier een visioen beschrijft van Europa tijdens en na de Tweede Wereldoorlog. In het gehele werk van Van Schendel wordt echter nergens - laat ik er slechts op wijzen - zo konkreet de plaats van oorlog en verwoesting aangegeven. Bovendien is dit het enige verhaal mij bekend, waarin de schrijver niet verwijst naar een vaag verleden, maar naar een vage toekomst met een aanduiding van plaats.

De meeste verhalen, op enkele humoristiese na, zoals b.v. *Het plagiaat van Gent* spelen zich af in een onbepaald, vage wereld, meestal wel in Nederland, maar plaats en tijd worden zelden nauwkeurig aangeduid. Juist deze halfvage achtergrond verhoogt vaak het spookachtige van de verhalen.

Het tweede gedeelte, duidelijk door middel van een streep in het manuscript van het voorafgaande gescheiden, vormt het eigenlijke verhaal. De dreiging en somberheid van het eerste gedeelte wordt hier niet voortgezet. Wat de sfeer van dit deel betreft hoort het bij de verhalen uit *Nachtgedaanten.*[1)] Het grote verschil is dat dit gedeelte in vergelijking met de andere verhalen in de uitwerking minder geslaagd is. Uiteindelijk tracht de laatste zin de twee stukken weer aan elkander te koppelen, of dit gelukt is, laat ik aan de lezers over. De schrijver van het verhaal heeft echter gemeend het niet te moeten publiceren.

Aan de hand van deze tekst wil ik nog enkele opmerkingen maken die meer in het algemeen het werk van Arthur van Schendel betreffen. De eerste opmerking over de betekenis van kleuren in het werk van Van Schendel.

In dit verhaal wordt als een der oorzaken omtrent de verwarring rond de geheimzinnige vrouw het verschil in kleuren genoemd:

> Sommigen zeiden dat zij blond, sommigen dat zij zwart was; er werden ook andere kleuren van het haar genoemd, parelgrijs, turkooisblauw, granaatrood, (...) zelfs onwaarschijnlijke kleuren en niet alleen van het haar.

Enkele jaren geleden heeft Maarten 't Hart het werk van Van Schendel herleid tot een ‘spel’ tussen twee kleuren: rood en wit. Afhankelijk van de sfeer in het boek zouden deze twee kleuren gebruikt worden, de konflikten binnen de boeken spiegelden zich aan het gebruik van deze twee kleuren. Beter doet Kees Verheul in het al eerder genoemde artikel, waar hij wijst op de betekenis van allerlei kleuren onder andere in de wisseling van sfeer. Tussen de papieren van de schrijver vond ik op een los blaadje de volgende notitie:

> verwijten van de grijze; angst voor het bestaan [wit], aarzeling [roze], begeerte [rood], verachting van noodlot [geel], verachting van zelf [grijze].

In het eerste verhaal uit *Herinneringen van een domme jongen* komt het volgende voor:

> ... hij beschreef Socrates, in een rode toga, en hij gaf er de verklaring bij dat de toga die kleur had omdat het diepste van alle wijsheid altijd rood was.[2)]

De konklusie lijkt gerechtvaardigd dat kleuren in het werk van Van Schendel een belangrijke plaats innemen, maar het gaat te ver om aan een kleur binnen het gehele werk slechts een betekenis te hechten.

Een tweede opmerking. In het verhaal wordt door de schrijver lang stil gestaan bij de naam van de geheimzinnige vrouw:

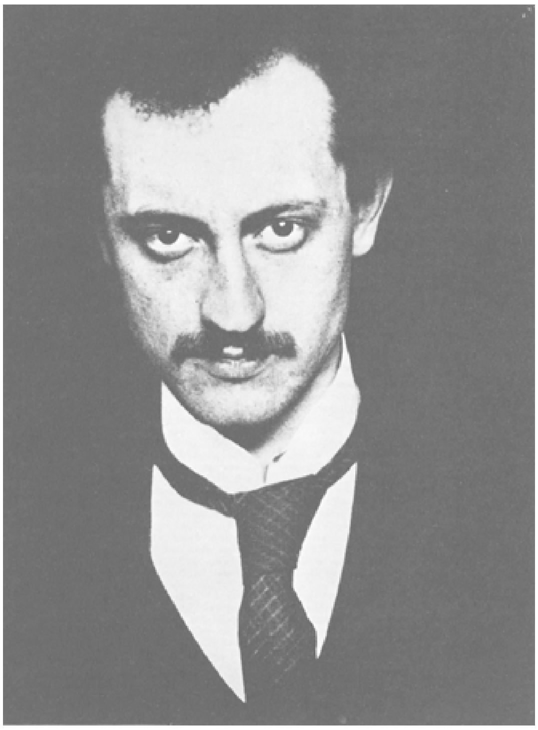
> ... de achternaam verbasterde men omdat men er een gelijkenis met andere in zocht.

Lange lijsten met namen zijn tussen de papieren van de schrijver gevonden, sommige gebruikt in de boeken, andere, de meeste, niet. Bekend is dat Van Schendel namen die hij zag op deurplaatjes vaak opschreef omdat hij ze misschien ergens kon gebruiken. Opmerkelijk is in dit verband dat dit ook gedaan wordt door de hoofdpersoon uit *De Mensenhater.*

In het verhaal komt de naam Louw Ignaals voor. De manuscripten van de schrijver kenmerken zich mede doordat slechts zelden verbeteringen aangebracht zijn. Maar juist op deze plaats zijn achtereenvolgens de namen Dicerik Bosche; Carlos; Hendrick weggestreept. De naam Ignaals was eerst als Ignaalst geschreven, met de voornaam Louw later - erachter - aan toegevoegd. Men kan slechts gissen waarom deze naam voldeed en niet de andere. Overigens zij er op gewezen dat vaak de namen bij Van Schendel een direkte en zeer duidelijke betekenis hebben.

Laatste opmerking. Het verhaal *De geheimzinnige vrouw* begint met de woorden ‘Er was eens...’, het traditionele begin van een sprookje. Als men de kleine bloknootjes bekijkt waarin de verhalen geschreven staan, dan valt op dat ze alle als titel hebben *Domme Jongen* met daarachter een nummering in romeinse cijfers. Oorspronkelijk werden deze verhalen kennelijk door de schrijver gezien als alle bij elkaar horende. Veel verhalen beginnen in het handschrift met de woorden ‘er was eens’, alleen in de bundel *Herinneringen van een Domme Jongen* werden ze ook zo afgedrukt. De verhalen die in andere bundels werden opgenomen, kregen een veranderde eerste zin. Het is dan ook niet zo gek om deze verhalen als sprookjes te zien.

Bovenstaand zijn enkele aspecten belicht van de verhalen van Arthur van Schendel. Te hopen is dat meer en meer mensen de verhalen zelf ter hand zullen nemen. Geen schrijver heeft in Nederland zo'n rijke schakering aan verhalen nagelaten als Arthur van Schendel, niet alleen de spookachtige, vaak melancholieke verhalen, maar ook humoristiese. De ernst is meestal subtiel terwijl de humor nou niet bepaald tot schaterlachen aanleiding geeft, bovendien lopen beide vaak dooreen. Aan de lezer om dit en andere zaken zelf in deze verhalen te ontdekken. Bij de uitgave van het *Verzameld Werk* van Arthur van Schendel is door de redaktie voor de nieuwe spelling gekozen. Alleen bij de onuitgegeven geschriften, die in deel VIII zijn opgenomen, heeft de redaktie gemeend de oorspronkelijke spelling te moeten handhaven. Vandaar dat nu ook *De geheimzinnige vrouw* in door Van Schendel gebruikte spelling is afgedrukt.


Arthur van Schendel.

De geheimzinnige vrouw door Arthur van Schendel

Er was eens een geheimzinnige vrouw van wie men ondanks alle gissingen nooit het ware te weten kwam. Hoeveel hoofden en harten heeft zij beziggehouden, hoeveel nieuwsgierigheid, hopeloosheid, twijfel en afschuw heeft haar verschijning in der tijd verwekt. Er zijn zoveel geruchten omtrent haar verspreid geweest, dat haar geschiedenis eigenlijk een raadsel is gebleven en het voornaamste ervan geraden moet worden.

Levend in dat tijdperk moest zulk een vrouw wel een bovennatuurlijk wezen geacht worden. De bliksems van de oorlog schoten nog hier en daar door den hemel, maar in de landen die door uitputting in vrede verzonken lagen en waar het oudste deel van een beschaving in schemer verviel, woonden de volkeren vervreemd van elkander, vervreemd van den strijd daarbuiten.

Voor zover men van geluk kan spreken hadden zij nog iets daarvoor, immers al rustte de machteloosheid zwaar met gebrek, melancholie en wanhoop, van de verschrikkingen, van haat en angst waren zij tenminste verlost. In de versufte samenlevingen van wat eenmaal groote steden waren geweest moest een ongewoon mensch wel de aandacht trekken.

Het is niet gemakkelijk van haar te vertellen, want ook voor de scherpzinnigste nasporingen van later tijd is zij onopgelost gebleven.

Zij heette dertig jaar te zijn toen men voor het eerst en toen men voor het laatst van haar sprak. Sommigen zeiden dat zij blond, sommigen dat zij zwart was; er werden ook andere kleuren van het haar genoemd, parelgrijs, turkooisblauw, granaatrood, waaruit tenminste blijkt dat er nog overblijfselen van fantasie bestonden; men ziet op portretten, door kunstenaars van haar gemaakt, die gaarne de natuur verfraaiden, zelfs onwaarschijnlijke kleuren en niet alleen van het haar.

Het aantal namen waaronder zij bekend was is niet vast te stellen, en dit is zonderling omdat zij in de hotels waar zij verblijf hield altijd denzelfden naam opgaf, La Mohire M., zonder nationaliteit. Uit die naam giste men alle voornamen van Ma tot MYZYZ en de achternaam verbasterde men omdat men er een gelijkenis met andere in zocht, een betekenis, een schuilnaam, een rebus. Daar zij vaak in Engeland vertoefde was haar voornaam als Moll het meest bekend.

Een opvallend bewijs van de waardeloosheid van getuigenissen vindt men in de verscheidenheid der beschrijvingen welke er van haar gestalte gegeven werden. De buitensporige niet tellende kan men ze tot drie ongeveer gelijkluidende herleiden. In Engeland zag men haar vijf voet hoog, nogal tenger, met bijzonder kleine voeten, bevallig. In Frankrijk noemde men haar weliswaar lang en kloek gebouwd, maar nochtans bekoorlijk. In Amsterdam heette zij kort, gezet, mooi en in Brussel werd zij aangeduid als een schoon persoon, welgemaakt in de borst, aangenaam om te beschouwen. Hoewel dus de beschrijvingen te veel van elkaar verschillen om een beeld van haar te vormen, komen zij toch hierin overeen dat men haar gestalte algemeen aantrekkelijk vond.

Het is niet nodig alles wat er over haar geschreven is te vermelden, trouwens het relaas der ontmoetingen die vele personen met haar hadden zou toch deelen vullen. Men heeft haar wel gehouden voor een wezen dat in den tijd dat men daaraan geloofde, een wrekenden engel werd genoemd, want er werd opgemerkt dat zij ongeluk bracht aan personen met eigenaardigheden waaraan men den ondergang der maatschappij toeschreef; en dat werd als straf beschouwd.

De machthebber van Parijs die des nachts de ratten trotseerde om in de ruïnen der banken en winkels de laatste stukjes goud te zoeken, de enige man die nog rijkdom bezat, verstijfde nadat hij van Madame Lamoïre een tasch vol goud ten

geschenke had aangenomen. Hij leefde nog eenige jaren, maar hard als een stuk metaal. Tenslotte kon de deur van zijn kamer niet meer open wegens het glinsterende goudstof dat al kniehoog lag. Het bleek dat ook anderen een dergelijke ondervinding met haar hadden hoewel zij er het ware niet van wilden vertellen. En dat er niet eens geestigheden over gezegd werden toont genoeg in welken staat van versuffing de Parijzenaars toen leefden.

In Londen was het de laatste peer die nadat hij zestig jaar lang geheel alleen staande voor het verwoeste hek in den steenhoop van het Parlement de beginselen van het liberalisme verdedigd had, herstel van het koningschap, herstel van het rijk, herstel van persoonlijke vrijheid voor iederen Brit, enzoovoorts, plotseling na een gesprek met de betooverende Mrs. Moll Lamory, gelijk hij haar noemde, al die beginselen afzwoer. Hij ging de livrei van den protector dragen, een zekeren Brown, hij werkte vier uur daags in het staatsmagazijn zooals iedere andere Brit en met de penningen die hij daarvoor ontving kocht hij voorgeschreven waren, toestellen en speelgoederen die hij niet noodig had. Men kan hierover lezen in de gedenkschriften van Lady Whigmy, zijn huisvrouw die van hem scheidde omdat zij hem verdacht.

Ook in dit geval stond weldra in de krant van ettelijke Londenaars die een dame ontmoet hadden met een naam gelijkend op Lamohire en plotseling gewillige slaven waren geworden, maar natuurlijk kan de krant geen bijzonderheden geven. Men mag echter aannemen dat bij de verschijning van

deze vrouw in Londen de laatste idealen van een periode verdwenen.

Duidelijker berichten heeft men uit de Nederlanden, waar de oude levenswijze het langst stand hield.[3)]

Een jongeman, Louw Ignaals genaamd, uit een oud geslacht, had gestudeerd, toen als vaandrig bij de politie gediend en zich daarna aan liefhebberijen gewijd. Vermoedelijk had hij dus eenige algemeene kennis, eenige ervaring van verdachte mensen en eenige onbepaalde neigingen. Hij woonde in Den Haag en was voor den derden keer verloofd, meenend dat het ditmaal ernst was.

Op een middag zat hij in de Boschjes op een bank zich te vervelen[4)] toen er op het uiterste einde een dame kwam zitten, met den rug naar hem gekeerd.

Hij staarde naar een krul aan haar hals die hem aantrok. Zij wendde het hoofd en haar oogen drongen zich in de zijne. Een gedachte: dit is de ware liefde, even lachte hij haar wezenloos toe. Er volgde een kort gesprek, ongeveer als volgt.

Wat is de liefde? vroeg zij.

Ik weet het wel, antwoordde hij, maar zeggen kan ik het niet. Het is een zalig gevoel.

Heb je het dikwijls?

Ja mevrouw, ik heb het altijd. Eigenlijk houd ik van alle meisjes, maar dat is nog het ware niet. Het ware ken ik nu pas.

Dan is dat het eind, zeide zij zangerig, want na het ware volgt niets.

Toen keek hij haar aan en hij zag dat zij geleek op de portretten van M. Lamohire die in de kranten van Parijs en Londen hadden gestaan.

Ja, zeide zij opstaande, ik ben het. Hij bemerkte niet eens dat zij zijn gedachte had gezien.

Wel, mevrouw, vroeg hij eveneens opstaande, mag ik u naar uw hotel begeleiden? Er zijn satyrs in de Boschjes en iemand als u mag wel oppassen.

Zij legde haar hand op zijn arm, hij voelde een schroeiende hitte door de mouw en dit verbaasde hem omdat hij gelezen had dat zij een gevoel van koude gaf, maar hij schreef de tegengestelde gewaarwording aan de liefde toe. Zij gingen zonder spreken naast elkaar, voor de deur van het hotel zeide zij: Nu je het ware gevonden hebt zul je toch wel zo behoorlijk zijn het aan je verloofde te zeggen.

Nadat zij binnen was gegaan bleef hij voor de deur in verwachting, hoop en twijfel maar toen zij na middernacht nog niet buiten was gekomen keerde hij naar huis, gelegen in een van die breede lanen waar men zelden overdag geluid hoort, laat staan in donker en schreef aan zijn verloofde dat hij de ware liefde pas ontdekt had.

Het was het uur van de diepsten slaap voor alle menschen in die huizen toen hij den brief naar de bus bracht. Om den hoek zag hij twee gestalten arm aan arm, hij werd koud van schrik. De eene was zijn verloofde, de andere mevrouw Mohire. Hij volgde ze op de teenen, hun stemmen hoorde hij, maar zij spraken een taal die hij niet kende. Hij popelde van ergernis en hij wist niet wat hij er van denken moest. Onverwachts zag hij ze het hek van een voortuintje in gaan, toen waren zij verdwenen er was niets waaraan hij kon zien welk huis zij waren binnengetreden. Met de morgenpost ontving hij een brief van zijn verloofde, hem mededelend dat zij geen minnaar meer had.

Louw Ignaals werd nieuwsgierig. Hij vroeg inlichtingen van den majoor der politie, die hem een lange lijst gaf van personen met wie de zich noemende Lamohire was waargenomen. Sommigen lagen in een gasthuis met een tot nog toe onbekende kwaal, enkelen hadden zelfmoord gepoogd en minstens vier waren spoorloos verdwenen. De majoor achtte het een zonderling verschijnsel dat mogelijk met de liefde in verband stond en waarschuwde Ignaals voor den omgang met die vrouw. Het is geen vrouw, zeide hij bij ingeving, het is een engel der wrake. Had ik maar

werkelijk liefgehad, welke van mijn drie verloofden ook, dan had ik mijn hart gaaf behouden. Nu pijnigt het mij van den haat, tegen die Lamohire, tegen alle vrouwen, tegen mijzelf. Maar ik zal haar vermoorden. En in razernij verliet hij den majoor, die hem hoofdschuddend nakeek.

Op straat overhandigde een jongen hem een kaartje, hij las: Geliefde kom dadelijk M.L.M. Hij liep hard naar het hotel en daar zeide de portier hem dat hij al sedert gisteren verwacht werd op kamer nummer zoveel.

Hij klopte, hij trad binnen. Een koude tocht sloeg hem tegen en hij keek om, want het was hem of er iemand met een spotlach hem voorbij ging door de open deur. Op de tafel lag een groot portret waaronder geschreven stond: Dit is voor de innig geliefden Louw Ignaals van haar die al meer dan duizend maal vermoord is.

Er werd nog van vele andere ontmoetingen met haar verteld, maar het ware wist men niet. Er waren er die zooals Ignaals geloofden dat na de verschijning van die vrouw de liefde voor goed verdwenen was.

Zeker was het een holle tijd, een toneel zonder toeschouwers.

Eindnoten:

1) Zie over *Nachtgedaanten* het artikel van Kees Verheul: Van Schendels ongewone spookverhalen. In: *Beschouwingen over Arthur van Schendel* ter gelegenheid van de publikatie van het verzameld werk. Voorjaar 1976. Meulenhof Amsterdam.
2) Om de zaak nog ingewikkelder te maken: Het grootste deel van zijn leven droeg de schrijver uitsluitend rode dassen. De ‘Domme Jongen’, is de jongen die van de Chinese heer een rood strikje krijgt.
3) Na dit deel staat een dikke horizontale streep tussen deze en de volgende alinea. Van andere verhalen (manuscripten) is bekend dat A.v.S. het stuk voor deze strepen wegliet.
4) Oorspronkelijk luidde deze zin: ‘Hij zat in de Boschjes op een bank een gedicht te schrijven’ dit werd doorgestreept en het hier afgedrukte er boven geschreven. Een variant die ik u niet onthouden wilde. (R.Z.)

F.C. De Nieuwe Wereld
Sjoerd Kuyper in New York
Sjoerd Kuyper

In april van dit jaar publiceerde het amerikaanse tijdschrift 'Cross-Cultural Review' (uitgever Stanley H. Barkan) twee aan de nederlandstalige poëzie gewijde boekjes: 'Five Contemporary Flemish Poets' (Paul Snoek, Eddy van Vliet, Patrick Conrad, Herman de Coninck, Patricia Lasoen) en Five Contemporary Dutch Poets (J. Bernlef, Herman Hendrik ter Balkt, Hans van de Waarsenburg, Frank Koenegracht, Sjoerd Kuyper). Om deze uitgaven te presenteren werden vijf dichters uitgenodigd naar New York te komen om aldaar een aantal lezingen te houden. Paul Snoek en Sjoerd Kuyper gingen als eersten. Op het merendeel van hun omzwervingen werden zij begeleid door hun vrouwen Martine en Margje, en Joost de Wit van de Vertaalstichting met zijn vriendin Anneke. Dit ter introductie van de personen die regelmatig opduiken in de hier gepubliceerde dagboekfragmenten die Sjoerd Kuyper in New York neerschreef.

I

16 april

'Niet door de tunnel', zei Joost tegen de chauffeur van de taxi die ons van het vliegveld naar Manhattan brengen zou, 'maar over de brug die de beste skyline geeft'.

Dat was goed. We laadden onze bagage achterin en reden weg. Veel bizonders was er nog niet te zien, we reden door de buitenwijken van Eindhoven: gras, vlak land, af en toe een gebouw dat met techniek te maken leek te hebben. De taxi scheurde vervaarlijk links en rechts langs enorme personenauto's, en hier en daar doken nu woonwijken op, onderbroken door met hoog gaas omgeven tegelpleinen waarop negerjongens basketball of honkbal speelden. Af en toe wezen Anneke en Joost iets aan, vertelden iets, maar wij mochten geen antwoord geven. Wij moesten kijken. Praten kon thuis wel.

'Je moet trouwens vanavond wel al lezen', zei Joost, 'als je er niet al teveel bezwaar tegen hebt'.

Maar ook dat was goed. En daar bestegen we de brug waar Joost om verzocht had. De nevelige omtrekken van Manhattan, gevangen in een vuilroze nevel, neergezet door een geniaal penseel. Ik zette m'n ogen op scherp, ik hield m'n adem in, maar in het hele doek was geen barstje te bespeuren.

> Hier kwam ik aan, zo'n tachtig jaar geleden.
> Ik ben weer jong nu, en ik zoek de grond
> die rond mijn eerste stappen viel.

Deze regels spoken al de hele dag door m'n kop. Vorige herfst, tijdens het bezoek dat Margje en ik aan de ierse Aran Islands brachten, wist ik heel zeker dat ik nooit meer ergens anders heen hoefde dan naar het haast ontvolkte eiland Inishmaan. En ik beklaagde de eilandbewoners die uit armoede de wijk hadden genomen naar Amerika teneinde daar te ploeteren en te sappelen om aan het einde van de rit in ieder geval genoeg geld te hebben om de terugreis te kunnen betalen, naar een uit de rotsbodem gehouwen graf op het eiland. Inishmaan is twee krankzinnig vermoeiende dagen reizen per trein, boot, trein, boot, trein en boot voor ons; New

York is zeven uren B-films en kip met appelmoes. Een reis naar New York bestaat alleen in de metafysica, en op dat niveau kan ons beperkte brein niet meedraaien.

Paul zegt: ‘Over een paar weken zul je op een ochtend wakker worden, thuis in je eigen bed, en dàn pas zul je voor de volle honderd procent beseffen: ik ben in Amerika geweest’.

Ik ben hier dus nog niet, mijn schip loopt pas over drie weken binnen.

Maar ondertussen zit ik wel te schrijven vanachter een flink glas whisky in Spring Street, New York.

Er is geen café in Spring Street, er is slechts een galerie (‘City in Soho’ waar wij zojuist onze eerste lezing hielden) en een macro-biotisch restaurant. Maar het is zo'n sombere buurt - katten houden de deuren vergrendeld en de huizen lonken niet eens meer naar bewoners - dat we onze enige kans grepen en het restaurant binnenliepen. En ziet!, zelden zag men een zo gevarieerde collectie sterke drank als hier in deze macrobiotiek!

We bestelden whisky, wodka, bier, staken de glazen omhoog en riepen dat we tevreden waren. Het publiek had geluisterd, gelachen en geapplaudisseerd op de momenten die wij daartoe hadden uitverkoren, en dat keurige Engels van ons, ach, dat zou wel slijten.

Nu is de feestvreugde verdiept tot een opgewekt en gelukkig samenzijn. Links naast mij aan de bar is Margje in gesprek met uitgever Stanley, achter mij staan Paul en Joost, en rechts aan de bar zitten Martine en Anneke. Ik voel me alleen, moe, en intens gelukkig. Ik leun op het hout van de tapkast, gluur naar de mensen om me heen, luister naar de muziek, en til glazen whisky naar m'n lippen.

Plotseling worden de Stones van de draaitafel gehaald, en hoor nu!, daar klinkt geheel ongevraagd het schuifelende intro van *Walk on the wild side* door de ruimte. Hier valt

het New York van de droom dus voorgoed samen met een tastbaarder fantasie.

In de flat van Joost de Wit. V.l.n.r. Anneke, Joost, Martine, Paul, Sjoerd. (foto: Margje Kuyper)

17 april

Ik krijg sterk de indruk dat er dagelijks speed uitgestrooid wordt boven New York, helicopters vol stuifspeed. Voor de arbeidsvreugd. En het werkt! Gisteren stond ik om half acht op uit mijn eigen bed, en ik ging hier om half twee 's nachts naar bed. Een dag van achttien uren dus, plùs nog eens zeven uur tijdverschil maakt tezamen vijfentwintig uur. Toch stond ik vanmorgen om negen uur vrolijk op, in mijn mooie nieuwe blauwe pyama, en schakelde het televisie-toestel in.

Niet alleen ik heb er last van, ook op straat word je geconfronteerd met een krankzinnig soort energie. Dat rent en draaft maar door elkaar, en als het één minuut regent zie je nog urenlang mensen met opgestoken paraplu's rondlopen. Zelfs in de ondergrondse winkelcentra zie je ze tegen elkaar opbotsen en elkaar met een veelvoud aan vlijmscherpe punten de ogen uitsteken.

Vanavond aten we in een italiaans restaurant. Aan een raamtafeltje naast het onze zat een dame met een plastic regenkapje over haar hoofd aan een uitgebreide maaltijd. Ze zat er al toen we kwamen, ze zat er nog toen we weggingen, ze heeft het kapje niet afgedaan.

Op onze eerdere reizen zag je wel eens een vreemde kerel of een typische dame; daar dacht je dan dagen met plezier aan terug, en die beschreef je uitbundig. Maar daar valt hier niet aan te beginnen. Iedere Amerikaan is opgebouwd uit tics; en ook aan lichamelijke gebreken geen gebrek: kopkrabbers, rode lakschoentjes en lustmoordenaars. Er bestaan exact zoveel exotische tic-cocktails als dat er Amerikanen zijn. Dat maakt het er allemaal niet eenvoudiger op.

Alle reisfolders over Amerika vertellen de waarheid: Amerika is één grote rondvaartboot, en uit de speakertjes komt keihard en swingend *Fever* van Peggy Lee. De lezingen die ik moet houden vinden voornamelijk op Long Island plaats - geboorteplaats van Lou Reed, vanmiddag wandelden we door Greenwich Village - *Dylan stumbles footprints of Jane Fonda*... De tribune bij Ajax, kleine jongen vlak naast de uitgang van de kleedkamers. Daar komen de spelers het veld op! Het lijkt wel of ze je aan kunt raken!

Maar dat is niet zo.

Vandaag heb ik niets anders gedaan dan het New York dat ik sinds Dylan bij me draag vergelijken met de werkelijkheid.

Hier en daar moest ik een kleur veranderen: grijs werd vaak bruin. Ook moest ik bomen planten, schaarse bomen in witte bloei. Ik keek omhoog langs de gebouwen

en schrapte mijn hoogtevrees. Maar dat was alles, toen was ik klaar. Alles viel samen. New York paste op New York.

Een wereld die je voor jezelf hebt opgebouwd omdat je er toch nooit komen zult - sterker nog: dat *wilde* je niet eens - wordt moeiteloos opgevuld met steen en glas. Een film die over een film heen wordt geprojecteerd - dezelfde film. Over twee weken gaan we weer terug, en wat rest in onze kop is de eerste film. Of nu voorgoed de tweede. Wie zal het verschil aanwijzen?

Joost zegt: ‘Amerika is precies zoals je thuis aan de hand van boeken, film en muziek bedacht had - zozeer zelfs dat je haast begint te geloven dat de Indianen ècht schurken waren’.

Ik geloof eerder dat New York - het enige stuk van Amerika immers dat ik heb gezien en zal zien - zich als een willige dame om je stoutste verwachtingen vlijdt, zich op je schoot nestelt, en lispelt dat ze thuis nòg grotere tieten heeft.

II

21 april

Een lezing in de bibliotheek van Merrick, Long Island. Zo'n avond begint met een reis van drie kwartier in het rammelende blik van Long Island Railroad. Een hel als je alleen bent, lijkt me, maar gelukkig ben ik nooit alleen. We zijn altijd met z'n zessen - gezworen kameraden die de grote stad rauw lusten. En we roken godzijdank ook allemaal, zodat we ons altijd blijmoedig in die éne smerige wagen proppen die zó vol staat van walm en rokers en hoesters, dat de oprechte health-freak al na één ritje tussen ons in met enorme vaart naar z'n psychiater zou joggen.

Dat joggen, dat is een soort van hollen, maar dan voor Amerikanen. Het is zó aanstootgevend, dat de Telegraaf er al enthousiast over schrijft. Iedereen ‘jogt’. Op Wallstreet zie je de jonge ambitieuze zakenlieden met aktentas onder de trainingsoksel naar de beurs huppen, en de hele verdere stad is ook al vergeven van vadsige types die om het blok een roomsoes naar binnen proppen om daarna zwetend en kreunend hun hol te hervatten. Laat ik zwijgen over de zakenlui op rolschaatsen; geloofwaardigheid is niet het doel waarnaar wij streven, maar het is wel meegenomen.

Goed, wij zitten in de trein en steken de volgende sigaret aan de vorige aan. We knipogen naar het enorme portret van Joe Dimaggio dat levensverzekeringen aanprijst en droomt van Marilyn. Naar buiten kijken heeft geen enkele zin, want het is donker en wat in het donker verborgen ligt is lelijk. Enorme autowegen met zijstraten waarin lelijke huizen elkaar staan te haten. Wel doemt hier en daar laag geboomte op, maar wil je de werkelijk groene en rijke buurt van Long Island bereiken, dan moet je zeker nog eens zo ver.

In Jamaïca stappen haast alle negers uit. Wij moeten dan nog vijf haltes verder, naar Merrick, residentie van ons aller uitgever en impressario Stanley H. Barkan.

Soms vertellen Paul en Joost elkaar tijdens dergelijke reizen verhalen over Letterkundig Toen - de Grote Slempartijen. Die moeten niet gering geweest zijn, want als een van tweeën van een feest vertelt waar de ander niet bij geweest is, dan knikt de ander verheugd om het verhaal dat komen gaat. Hij kent het al, en weet dat het goed zal zijn. En de verhalen *zijn* ook allemaal even prachtig. De reisduur wordt er aanzienlijk door bekort.

Vanaf het station van Merrick, een kale betonnen verhoging in de grauwe treurnis van de voorstad, liepen we naar de bibliotheek waar de lezing plaats zou vinden. Een grote somberheid nam plotseling bezit van ons.

‘Twintig mensen, hooguit!’ mompelde Paul.

‘Buren, ooms en tantes van Stanley’, veronderstelde ik.

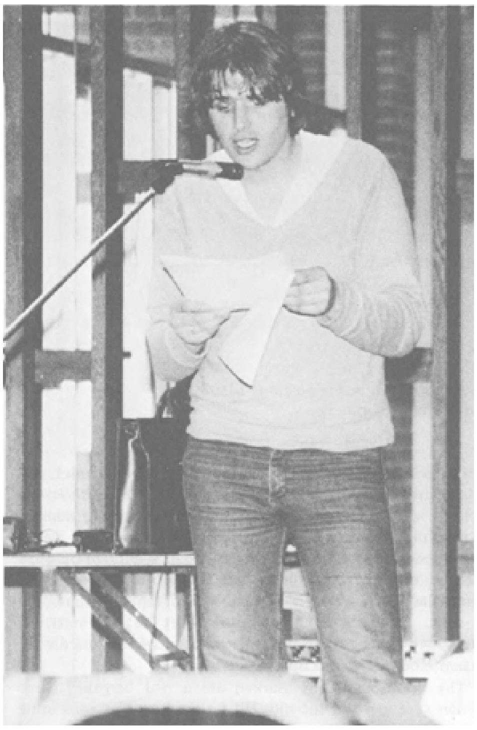
En beiden kregen we gelijk.

De lezing zou om acht uur beginnen, en precies op tijd liepen we het pad op. Bebe - Stanley's vrouw - stond zenuwachtig op en neer te springen, ze vertelde dat Stanley binnen nog nerveuzer stond te wezen. Waar waren we al die tijd gebleven? Het wederzijds wantrouwen kwam grijnzend uit het toilet. We liepen naar binnen. NIET ROKEN, stond in grote letters boven de deur. Al het leven vloeide uit ons weg. We keken elkaar aan, haalden onze schouders op, en liepen het zaaltje binnen.

En daar zaten ze dan mooi te zijn, de grijs-paars verknipte cultuur-dames met hun vermoeide heren. Een stuk of vijftien bij elkaar. Vijf rijen klapstoelen en in een hoek een sofa met een schemerlamp. Op een tafel lagen boekjes te koop, op een

andere tafel stond een heetwater-automaat omringd door plastic bekertjes en grote potten oplos-koffie, oplos-thee en oplos-melk. Tot gratis gebruik van de gasten.

Na enig tevergeefs wachten op meer publiek opende Stanley de bijeenkomst. Hij vertelde het een en ander over de filosofie achter zijn tijdschrift en hield daarbij om de minuut zijn boekjes omhoog. Hij knipoogde, boog, lachte te hoog - een kleine gezette circus-directeur die zijn artiesten niet meer had kunnen betalen en nu zelf moest dompteren, jongleren en koorddansen. Tot besluit vermeldde hij dat er in de pauze gelegenheid was tot informeel contact met de dichters, die dat bizonder op prijs zouden stellen, en dat er na afloop als altijd gelegenheid was tot het voorlezen uit eigen werk. Hij knipoogde daarbij uitnodigend naar een dame op de eerste rij, maar die schudde verdrietig haar hoofd en bekende dat ze haar gedichten per ongeluk vergeten had. Het woord was aan Joost. Hij hield een korte inleiding over de nederlandse literatuur en de positie van de Vertaal-stichting daarin, en stelde Paul en mij voor. Ik moest beginnen, en ik ben braaf, dus las ik alle drie de gedichten die van mij in Stanley's boekje staan afgedrukt, en prees de uitgave. Eén van de gedichten las ik ook in het Nederlands, want daarvan dromen amerikaanse dames zeer vochtig. Je kunt gewoon een rijtje voetbaluitslagen voorlezen, als je het in het nederlands doet roepen ze van ‘oh’ en ‘ah’ en willen ze je kusjes geven.



Sjoerd Kuyper, een lezing op Long Island.
(foto: Margje Kuyper)

Paul Snoek, een lezing op Long Island.
(foto: Margje Kuyper)

Paul was aan de beurt, en ook hij misdroeg zich niet. Hij las zijn drie gedichten uit *Five Contemporary Flemish Poets*, zocht in zijn zakken naar sigaretten, vond ze, maar nam ze er niet uit. Hij doorspekte z'n optreden met een aantal uitstekende grappen, die ons vijven deden schudden op onze stoeltjes, maar Amerika lacht niet als er op de geluidsband geen gelach is ingedubt. Alleen woordgrapjes kunnen ze op eigen kracht herkennen. Joost weet dat allemaal, en houdt er dienaangaande ook allerlei theorieën op na die hij schaamteloos in de praktijk brengt.

‘The books made by Barkan are a real bargain’, roept hij dan ook van tijd tot tijd. Hij probeert er niet eens lollig bij te kijken; zeer vermoeid brengt hij het naar voren. Hij krijgt ze er moeiteloos mee plat, de Amerikaanse staatsburgers.

Pauze.

En ja hoor, daar kwamen de dames. Als vlinders van 16 ton 325 kg fladderden ze om ons heen. En ze waren allemaal wel eens in Holland geweest, jazeker, en ze hadden er allemaal een bejaarde zuster wonen, en ook hadden ze zeker drie mannen versleten die allemaal bij Arnhem gesneuveld waren, oh ja, vertel ons wat! Als dat achter de rug was werd er achteloos een probleem op tafel geworpen:

‘En wat is nu, volgens U natuurlijk, de plaats van de dichter in deze moderne maatschappij?’

Ik hield de moed erin door hun Amerikaans op overdreven wijze na te doen, maar toen brak de zondvloed van complimenten over mijn accentloze Engels pas goed los. Ik moest zowaar twee handtekeningen zetten. Godverdomme!, ik heb nog nooit zoveel koffie gedronken in een half uur tijd. Dat was de enige manier om van ze af te komen: lachen en roepen van: ‘Excuse me, ma'am, gonnahavvacuppacoffee, me throat's bin soar since I arrived...’

‘En wat is nu, volgens u natuurlijk, de plaats van de dichter in deze moderne maatschappij?’

(foto: Margje Kuyper)

En dan van gloe-gloe-gloe heet water in m'n kopje. Soms hielp het heel even, maar flap, je had de poedermelk nog niet met het warme water vermengd of er plakte er weer een in je nek. Ik vluchtte met een sigaret naar de uitgang. Het zweet stond me letterlijk op het voorhoofd.

Zo ging dat dus, bedacht ik wat bitter. In Eindhoven, Groningen en Sneek las je voor volle zalen, en als je je dan eens liet overhalen om met doodsangst in je hart in een vliegtuig te stappen, dan bestond het ontvangst-comité aan de overkant uit de achttien oudtantes van Charlie.

‘Zou jij naar Gouda gaan als daar twee Finse dichters optraden?’ vroeg Joost, die naast me was komen staan en drie sigaretten tegelijk rookte.

Dat relativeerde de zaak genoeg om ook na de pauze nog wat te lezen: van de overige dichters in het boekje ieder één gedicht. Paul deed hetzelfde met de Vlaamse dichters, en Martine las een gedicht van Patricia Lasoen. Mevrouw Claire White las de engelse versie. Zij is van nederlandse afkomst en heeft nogal wat van Mulisch vertaald. Tot slot las zij wat van zijn poëzie in vertaling.

Een half uur later stonden we op het perron van Merrick Station. Stil was het daar, koud en eenzaam. Een gevoel van verlatenheid - geen drank, geen bloemen. Maar we waren met z'n zessen. Dat scheelde.

Het perron van Merrick Station
(foto: Sjoerd Kuyper)

III

23 april

Hoe ziek ik me na zo'n lezing ook voel, het kan altijd nog beroerder. Gisteren las ik in de underground, in *The New York Post* van de man die naast me zat, een verhaal over een man die met een majestueuze duik van Brooklyn Bridge gedoken was. De zonderling werd keurig en onbeschadigd door de politie uit het koude water opgevist. Het artikel bevatte voorts een lijst van eerder ondernomen pogingen. Die liepen vaak een heel stuk minder gunstig af. Eén ervan was gedaan door *a frustrated writer* van toneelstukken. Hij had gehoopt door zijn daad in de publiciteit te komen en langs die - hem overigens onsympathieke - weg zijn stukken te slijten. Zwaar gewond werd hij in een ziekenhuis opgenomen. ‘Zwaar gewond’, daar liggen ze hier niet zo van wakker, denk ik, want de slotzin ‘Zijn stukken zijn nog niet gepubliceerd’ riekt naar een satanisch plezier.

Bij ons zijn schrijvers die naar beneden springen gewoon dood, en terecht. Hier in New York werkt dat anders. Hier springen ze naar beneden om hun stukken gepubliceerd te krijgen, of om te zien wie het diepste gat in het asfalt kan slaan. En ze joggen om de lekkernijen die smelten om de hoek.

Nee, wij wandelen en eten er goed van, wij dichters in de vreemde hebben niet van klagen. Vanmorgen bijvoorbeeld. Vanmorgen: om een op voorhand door Kameraad Kater bedorven dag toch nog toeristisch te besteden wandelden Margje en ik naar Central Park. Voor wie zijn klassieken kent een plek vol herinneringen.

Voor het park stonden enge paardenkoetsjes met enge koetsiers en een enge hippy met een te kleine gitaar die electrisch aangesloten was op een radio-grote luidspreker. Daar kon je geld aan geven. Snel snel het park in dus, want alleen het park vraagt niet om geld.

We gingen op een bankje zitten en keken naar de gebouwen rond het park, en naar hoe hoog ze boven de bomen uitstaken. Margje maakte foto's van twee meisjes

die takjes vol bloesem van een struik trokken en die elkaar in het haar staken. We verlangden naar sigaretten en bier, we hadden geen van beide.

Wat later liepen we langs een speeltuintje, beton met onder de attracties verantwoorde tegels. Er waren geen kinderen. Plotseling leidde het pad een lage heuvel op. Bovenop stonden tafeltjes in een cirkel, aan weerszijden van de tafeltjes stonden bankjes, en erop waren schaaken damborden geschilderd. Er werd slechts op twee tafeltjes gespeeld: een damspel met rode en gele plastic schijven, en een pot schaak tussen een neger en een rijzige, oude, witharige blanke. Een tweede neger sloop in rondjes om hen heen en nam kunstfoto's met een bizonder dure camera. Op een bankje naast de schakers zat een jong meisje met kort, vuurrood haar. Ze rookte en voerde lange, emotionele gesprekken met de oude slaapzak die voor haar op tafel lag. Achter de bomen van het park verhieven zich in velerlei tinten steen en glas de gebouwen van de stad.

Midden op de heuvel stond een klein gebouwtje. Somber

en duister was het daarbinnen, en hoewel ook daar bankjes en schaaktafeltjes stonden, diep in de aarden vloer vastgeslagen, was er niemand. Vlakbij de ingang was een prikbord opgehangen, belicht door de schuin binnenvallende zonnestralen. Slechts één klein bericht was opgeplakt:

> Harry, 70 jaar, lang wit haar, russisch emigrant,
> fel anti-kapitalist die dat ook nooit onder stoe-
> len of banken heeft gestoken, trouw volger van Marx,
>
> ... is donderdag overleden en zondag begraven. Hij
> wil zijn vrienden Paul en Holden bij deze een laat-
> ste groet brengen.

Wij daalden af naar de wereld, kochten een ijsco, raapten de scherven van een oude grammofoonplaat van de grond, fotografeerden de eekhoorn, en vroegen ons af waar de eenden in de vijver de winter doorbrachten.

26 april

En oh jawel, wij doen ons best, en wij bezoeken wat de Nieuwe Wereld speciaal voor ons heeft uitgestald. Wij lopen door de namen: Village, Little Italy, Chinatown; voelen hoe de wind het Empire State hevig heen en weer doet zwiepen; zien de *Guernica* in levende lijve en dalen het Guggenheim af; Joost toont ons zijn jazz, we zien Cleanhead Vincent in The Village Vanguard, trekken sigaretten uit de automaat in Bradleys; het boek *Literary New York* heb ik me vandaag pas aangeschaft, te laat waarschijnlijk voor bedevaart, maar net op tijd om ons tijdens het wandelen door Lower Manhattan de naam van New Yorks eerste dichter te herinneren: Jacob Steendam, die hier drie eeuwen geleden rondscharrelde en inspiratie zocht in straten die luisterden naar namen als Heere Straet, Heere Dwars Straet, Begijn Gracht, Tuyn Straet en Het Cingle.

Manhattan, gezien vanaf het Vrijheidsbeeld.
(foto: Margje Kuyper)

Oh ja, tientallen attracties bezoeken wij, maar alles bij elkaar toch minder dan er bloemsoorten staan in onze tuin - die moet nu al aardig in bloei raken. Als mijn berekeningen kloppen ben ik hier nog niet gearriveerd, maar heimwee teistert mij al tijdens de heenreis.

27 april

't Is drie uur in de middag, een zonnige vrijdag, en hoog boven mij droomt het Vrijheidsbeeld in groen van schepen die kwamen, vol mensen die dachten achter haar brede rug het Paradijs te betreden. Nu varen er slechts vrachtschepen en fleurige rondvaartboten volgestampt met toeristen en kauwgom - zelfs de vuilnisschepen varen niet, zij liggen in de haven en wachten tot de staking voorbij is.

Ik zit op een stenen muurtje, rond mij drentelen beschaafd kwakende camera's van japanse makelij, en ik kijk naar de nevelige omtrekken van Manhattan. Heimwee trekt op en maakt plaats voor ontroering. Mijn gelukkigste herinneringen zijn die aan dagen waarop ik op mijn rug in het hoge gras lag en recht omhoog een staalblauwe hemel instaarde. Daar trekt een straaljager een witte streep, en ver

weg knort een vliegtuigje. Eenzelfde loomheid maakt zich nu van mij meester, ik laat me op mijn rug zakken, ook hier knorren vliegtuigjes. Het zijn de vele, vele helicopters die als horzels om de kop van het Beeld zoemen. Ieder moment kan de Verschrikkelijke Toorts neerdalen om er een in zijn vlucht te vermorzelen.

Links van Manhattan ligt Ellis Island, in de monding van de Hudson. Het kleine oppervlak wordt vrijwel geheel in beslag genomen door gebouwen. Eens vormden die een fort, later een theater, en aan het einde van de vorige eeuw werden daar de grote scharen immigranten opgevangen. Daar was het dat ze medisch werden gekeurd, geregistreerd, en van advies voorzien over mogelijk werk. Tachtig procent kwam nog de dag van aankomt door de ballotage-commissie. Als dat gelukt was konden ze in hetzelfde vertrek een kaartje kopen voor de trein naar Het Westen.

Wat er met de anderen gebeurde, daarover verschilden mijn reisgenoten en ik van mening. Ik dacht dat ze in quarantaine zouden gaan. Tot ze beter of dood waren. Maar de anderen achtten de immigratie-officieren minder menslievend, en spraken van terugsturen, per omgaande - *return to sender/adress unknown/no such number/no such phone.* Dat moeten treurige scheepsladingen geweest zijn, die huiswaarts keerden over de oceaan. Als je op platvoeten was afgekeurd overleed je tijdens die tocht in ieder geval aan de vliegende tering die de anderen met zich meedroegen.

Op het eiland zelf ben ik niet geweest. Vanaf de punt van Manhattan zijn twee tochten mogelijk, die naar Ellis Island en deze naar het Beeld. Ik was het met onze keuze van harte eens, want in de ruimte onder het Beeld is het Museum voor Immigratie gevestigd, waar ik bovenstaande informatie opdeed.

Je ziet er scheepsmodellen, slavenkettingen, foto's van de Lower East Side, waar veel immigranten hun leven in de Nieuwe Wereld op de oude armoedige voet zagen langstrekken. En vele foto's van landverhuizers die ‘Grote Mannen in de Historie van de Nieuwe Wereld’ werden. Mooi hoor, ik stond met mijn agendatje in mijn hand heel serieus aantekeningen te maken, en iedereen liep met een beleefd boogje om mij heen. Zo noteerde ik de namen van Ieren als Father John Ireland, Patrick T. Moore, en Barry Fitzgerald, die allen roem verwierven in het nieuwe land. En ik leerde dat het vooral de Ieren waren die de grote kanalen groeven: Chesapeake en Ohio Canal.

Er zijn steden, er is land ver van de kust
waar moeder woont.
Zee is water dat langs alle havens stroomt.

maar land is mijlen, dagmarsen diep. De huizen
reiken naar de hemel
hier. En zijn gebouwd op de hel.

De oceaan een brede weg, van land tot land,
niets meer.
En door het land graaft men kanalen.

IV

28 april

Gisteravond hebben wij onze laatste lezing gehouden. Nu eens niet op Long Island, maar gewoon in de binnenstad. Een verveloze trap leidde naar de op de tweede etage van een oud huis gelegen ‘Studio of Creative Movement’. Kale wanden, opnieuw zo'n goddeloze buikfles Californische wijn die ieder eventueel enthousiasme voor de Kunsjt ogenblikkelijk terugbrengt tot nul - we hadden gelukkig zelf een zespak bier meegebracht! - een oude piano en de nederlandse consul.

De jaren zestig in een Provadya?-gebouw in de provincie, die sfeer: klapstoeltjes en matrassen, niet roken maar als het dan persé moest... alla! Een gammele tafel en het stoeltje voor de dichters waren merkwaardigerwijs tegen de lange zijde van het vertrek geplaatst. Zo zat het publiek dus niet in rijen voor ons, maar in één lange gebogen rij half om ons heen, zodat je tijdens het lezen de zaal inkijken moest alsof je op een enorme mondharmonica speelde.

Maar... er wàs publiek! Een man of vijfentwintig, schat ik, en dat stemde ons oprecht dankbaar. Bovendien was het niet van dat publiek dat zichzelf het mooist vindt in een aandachtig luisterende houding - het wilde werkelijk luisteren naar wat we zoal te melden hadden.

Wat zal ik nog schrijven van het programma dat we brachten? Ik heb het al geschreven. Er is niet al te veel van ons werk naar het Engels vertaald, dus van een echte keuze is nooit sprake tijdens het lezen. Het verbaasde me opnieuw dat ik het meeste succes boek met het wel zeer romantische slotgedicht van *Een kleine jongen en z'n beer.* Een vriendelijke mevrouw vroeg me zelfs of ze het in haar boekje met ‘mooiste gedichten’ mocht bijschrijven. Vreemd hoor, terwijl alle Amerikanen van mijn leeftijd gedichten schrijven over droge kutten en het daaruit voortvloeiende masturberen in haringstalletjes - gedichten van een omvang die niet eens op het maagdenvlies van het Vrijheidsbeeld past - valt F.C. De Nieuwe Wereld ter plekke voor romantische vrijbuiterij.

Ook Paul had wederom - en terecht! - succes, en zo waren we reeds in de pauze populair. We dronken van het meegebrachte bier en werden aan talrijke gesprekken geknoopt. Paul onderhield zich met de consul, Joost trof iemand die zowaar familie van hem bleek te zijn, en ik keuvelde met een dichteres die mij mededeelde dat er op een groot aantal plaatsen in de stad regelmatig poëzie-lezingen werden gehouden die gemiddeld zo'n honderd à tweehonderd mensen trokken. Waarom waren we daar niet ingepast?

Dat was zo ongeveer de vraag waar wij ons zelf ook voortdurend mee bezig gehouden hadden. Ook Claire White had ons namen en adressen genoemd die ons aan een veel aantrekkelijker programma hadden kunnen helpen. Want onze tournee was bepaald geen sprong in het duister. Dat wist ik ook niet voor ik ging, maar het is mij tijdens mijn verblijf duidelijk geworden. Wat blijkt namelijk?

a) De amerikaanse lezer is best bereid in grote getale naar poëzie-lezingen te komen, en
b) de nederlandse poëzie begint bij de belangrijke uitgevershuizen een stevige poot aan de grond te krijgen.

Ter illustratie van het eerste argument: maandag de 23ste, na onze lezing in Donnell Library haastten wij ons in een taxi naar een gebouw ergens in de 92ste straat, waar volgens de krant de ierse bard Seamus Heany op zou treden. Stanley ging mee en was nerveus. Het wederzijdse wantrouwen was ontaard in iets dat sterk op ruzie leek, en hij had tijdens een twistgesprek bij hoog en laag volgehouden dat er in New York *niemand* naar een poëzie-lezing ging, zodat wij onze handen mochten dichtknijpen met wat hij voor ons nog bij elkaar had weten te schoffelen. We kochten kaartjes, en ze waren duur, zo'n zes gulden. We betraden een enorme zaal met ruim duizend stoelen die voor het grootste deel

bezet waren met doodstil luisterende mensen die allen een stapeltje dichtbundels koesterden op hun schoot. Het was ontroerend, we vergaten onze twist en luisterden naar Seamus Heany, die heel heel ver weg, op een enorm podium in de schijnwerpers stond. Zo kwam Ierland in eindeloze herhaling naar Amerika.

Het was een prachtig optreden, een one-man show van een dichter, ruim een uur lang. Goed gelezen, en de juiste half-verlegen introducties ertussendoor. Natuurlijk zette ik mezelf even op het podium, maar het mislukte. Ik denk dat van alle nederlandse dichters alleen Bert Schierbeek zoiets presteren kan.

Na afloop ging niemand weg. Iedereen verdrong zich in de koffieruimte en wachtte op de ster. Hij kwam, en werd besprongen door een groot aantal fans en handtekeningenjagers. Dat New York niet bereid is naar poëzie te komen luisteren is dus onzin.

Ter illustratie van het tweede argument: samen met Joost bracht ik een bezoek aan de uitgeverij ‘New Directions’, waarvan de kantoren aan het zuidelijke deel van Eight Avenue liggen. ‘New Directions’ is een kleine uitgeverij met een fonds van een krankzinnig hoog niveau. Ze blijken uitsluitend op literatuur te kunnen drijven: Baudelaire, Borges, Céline, Cendrars, Corso, Ferlinghetti, Goethe, Hesse... en dan ben ik pas bij de ‘H’. We lunchten met Peter Glassgold, de belangrijkste man van de uitgeverij, en spraken met hem over de nederlandstalige poëzie.

Hij was bizonder te spreken over de Vijftigers, en was bezig een fraaie bloemlezing te verzorgen die binnenkort bij ‘New Directions’ verschijnen zal. 't Zat hem vooral in het failliet van de hedendaagse amerikaanse poëzie, zei hij. Alleen de oudgedienden leverden nog fatsoenlijk werk, de nieuwe generatie liet het volkomen afweten. Vandaar dat ze op zoek waren naar de bronnen, naar het oude Europa, om te zien wat daar aan de gang was. Door middel van publicatie daarvan hoopten ze de amerikaanse poëzie een stevige injectie te geven, opdat er weer wat origineler teksten aan de haringstalletjes ontstijgen zou.

En het zijn niet alleen de Vijftigers die enthousiasme verwekt hebben. Nijhoff deed het in diverse tijdschriften zó goed, dat er nu aan een uitgebreide bundeling gewerkt wordt, en Paul van Ostayen kwam enkele jaren geleden fors op de markt.

Genoeg belangstelling dus voor de nederlandstalige poëzie, èn voor lezingen. Het feit dat de omzwervingen van Paul en mij weinig vrucht droegen kan dus alleen maar aan de organisatie gelegen hebben. En dat was ook zo. Stanley Barkan heeft z'n best gedaan, heeft negen bijeenkomsten belegd, ons van buurthuis naar kraamafdeling gesleept, maar heeft niet beseft dat één lezing in een goed bekend staand poëziehuis meer effect heeft dan negen keer niks.

Is de kruistocht van Sneuk en Kawper dan tevergeefs geweest? Geenszins. We weten nu hoe de mogelijkheden liggen, welke plaatsen gemeden dienen te worden en welke contacten nuttig kunnen zijn. Joost heeft een flinke lijst van adressen bij elkaar geschraapt, met behulp van de onbekende dichteres en Claire White, zodat een nieuwe, selecte groep nederlandse en vlaamse dichters een prima ontvangst in New York gegarandeerd kan worden.

Zijn Sneuk en Kawper dan de lul geweest? Ook al geen sprake van. We hebben ons kostelijk vermaakt. Bovendien vond Paul na een bezoek aan een kristallen bol die hem niets dan goeds wenste een fraaie galerie die in de winter zijn beeldend werk tentoon zal stellen. En nu, nu wil ik eindelijk wel eens naar de ochtendlijke oever van East River. Maar 't is in de literatuur al net als in de werkelijkheid: of je nu loopt of schrijft, 't is altijd verder weg dan je denkt.

V

2 mei

Dus dit is de laatste avond, de laatste nacht, en wij hebben ons moeiteloos de hemel ingedronken. Of het nu whisky was of wodka, of de door mij meegenomen en veelgeprezen aarden kruik Van Zuylekom Moutwijn - wie zal zich erom bekommeren. We dronken op Martine die enige dagen tevoren naar België was teruggekeerd, daarna op de liefde die vaak wreed is, en Margje viel in slaap op de bank. Joost wilde ook slapen, en Paul bracht hem een stukje weg. Heftig discussiërend verdwenen zij richting slaapkamer. Daar ging het gesprek nog uren door. Ik trok mijn jas aan en liep de nacht in.

51ste straat uit, in oostelijke richting, vijf minuten gaans. Ik daalde de stenen trappen af naar de loopbrug die over de brede snelweg naar de rivier leidt. Aan het einde van de brug, tegen het hekje aan het water, leunden een dame en een heer in woeste omhelzing. 't Was een onmogelijke liefde, dat zag je zo, en ik wilde hen wel toespreken in woorden als:

> Oh, hoor de bronzen gongen van het water dat Uw ogen zachtkens sluit! Oh, ziet de beelden van Uw jeugd, de warme armen van Uw jonggestorven moeder, de eerlijke geur van de whisky die stilviel tussen huig en lippen van Uw vader! Oh, ziet de velden van weleer! ... En ondertussen wordt U gratis en voor niks naar zee gedragen, langs Staten Island en het Vrijheidsbeeld, padom-padom, zó de oceaan op! U wilde toch altijd al op de wilde vaart?

Maar stilzwijgend schoof ik langs hun verstrengelde lijven. Op een bankje aan de oever ben ik gaan zitten, en daar zit ik nog. Geen schepen gaan voorbij, en de overzijde ligt gevangen in de nacht. Lief zusje alcohol, nooit ben ik je ontrouw geweest... waarom ontneem je me nu de herinnering aan alles wat ik door jouw goede zorgen mee mocht maken? Er is nog zoveel dat ik moet schrijven, maar het lijkt of mijn herinneringen mij plotseling ontstolen zijn. Ik heb geslapen. Ik werd gewekt door het zonlicht dat aarzelend uit de andere oever kwam gekropen, gewekt uit een vreemde droom:

Ik ben weer thuis, ik lig op mijn rug op de kamervloer. De telefoon gaat, ik neem op en voer een lang gesprek. Plotseling overvalt een hevige angst mij: met wie spreek ik? Mijn angst blijkt gerechtvaardigd, en vol walging werp ik de hoorn door het vertrek. Ik trek de telefoon uit de muur en vlucht de tuin in. Daar vind ik rust bij judaspenning, hortensia, berenklauw, ridderspoor, duizendschoon en de ranonkel, oh rijk is onze tuin. Ik zing en zing, talloze niet eerder gehoorde liederen staan op mijn repertoire, maar het zijn steeds dezelfde woorden die uit mijn keel wellen:

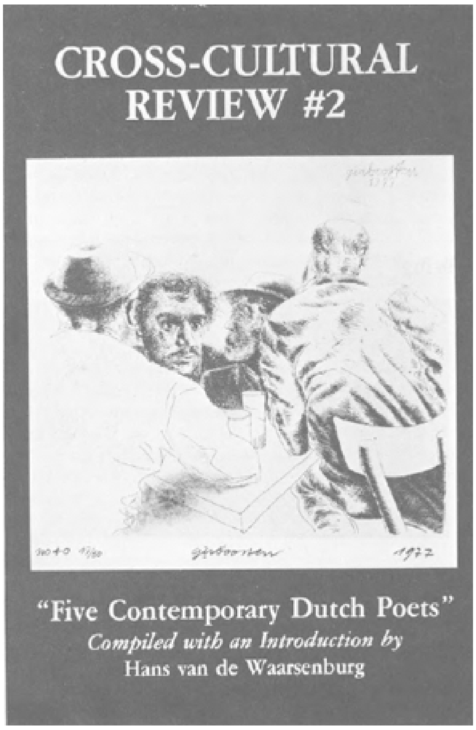
> Nooit, nooit meer op reis!
> Hier is waar ik woon
> en de reis gaat naar binnen.
> naar binnen voortaan...

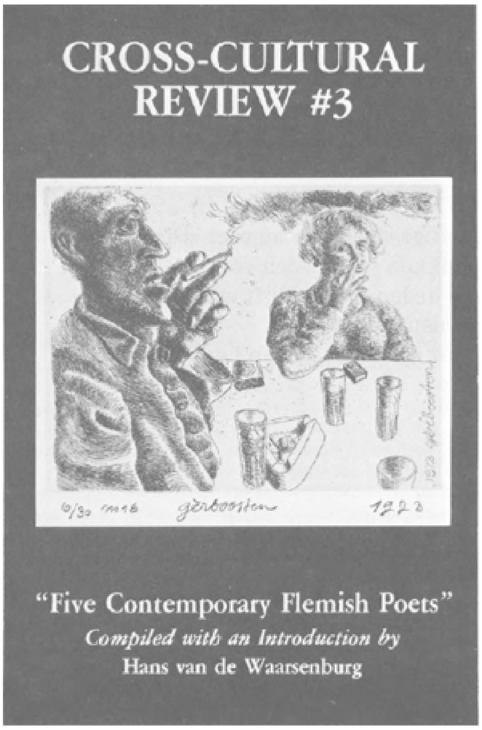
De postbode komt langs, tikt aan zijn pet, en zegt uit zijn hoofd geheime brieven op, aan mij gericht. Dan zegt hij: ‘Ze schrijven veel de laatste tijd, de jongens, en smachten

naar Uw wederwoord'. Ik knik, en 'Je kunt gaan', zeg ik. Hij gaat het pad af, kijkt niet om. De tranen stromen mij over mijn wangen.

Roze licht valt op de rimpeling van het water, de wereld heeft zijn vorm herkregen. De gelieven staan als versteend, scherp omlijnd door het nieuwe licht. Links van me springt de grote brug op uit het water - vliegende vis geschilderd door naïef schilder. Aan de overkant sterven de oude fabrieken; hun omtrekken vullen zich met afbrokkelend gesteente, gebroken ruiten en achterhaalde reclame-borden. Stil is de stad, stil zijn de gelieven en ik... nu pas zie ik dat het roze spoor dat de zon over het water uitrolt niet naar mij toekomt, maar twee- driehonderd meter verder de oever treft. Daar waar een klein, oud houten schip ligt afgemeerd. Een jongeman zit op de steiger, hij schrijft:

East River. (foto: Margje Kuyper)





Dit was mijn eerste brief. Ik moet nu graven
gaan. De aarde
is hier meters diep. Ik stuur wat aarde mee,

en over twintig jaar heb jij een moestuin bij elkaar.
Dan kom ik terug, tenzij
de diepte die ik graaf mijn laatste rustplaats wordt.

Zing dan een lied voor mij, met in je handen
de schedel van mijn broer
die in zijn curagh naar het Westen voer.
Maar niet wist
hoe ver, hoe vreselijk ver dat was.

Vier gedichten

Elly de Waard

Sommige takken ritselen als nikkel, of aluminiumpapier
gewikkeld om wat bewaard moet blijven. - Een enkele piept
als een op donker opendraaiende scharnier.
Zo lang is het niet geleden dat mijn passen hier niet
dezelfde zijn gebleven, maar wat zij zeggen blijft
verzwegen in hun stof.

Het bleke licht valt op
een schedel die een slijpsteen wordt
van de herinnering, begraven al in het mos.
Ik zoek dezelfde weg als die wij samen gingen nu alleen en rond,

losgeraakt van het bos,
de zoom van het veld.

De kap van de boerderij rijst in de bocht,
kantige steen, die afgezet is aan de wei.
Vlokken sneeuwden voor het riet en in de schemering
die heden droog blijft wordt het zicht
opnieuw beneveld
door een neerslag van betekenis.

Luttelgeest voorbij

Pas aan een binnenzee in rust
laat zich de vloeibaarheid van water meten,
liquide vlak
dat zijn gemak in rimpels sust.

Er hangen lappen om het huis,
ik hoor het haren van de zeis,
ik tracht de lijn te zien in wat ontschiet,
mijn vuurkracht is geblust.

Dat ik, die voor een pond vergaf,
mijn gram zou moeten halen
is een gedachte
die op onverstand berust.

Jagen is ongeschikt
voor het stillen van een onrust,
zoals men hartstocht niet
bekoelt met lust.

Achter je aan te zijn gereisd,
landinwaarts en terug -
ben ik soms tevreden met wat ik bereikte,
je lichtte je sluier op en werd door mij gekust.

Wel kwam ik een doorsnee van twee uitersten te weten,
in het oosten vist men tussen waterlelies
terwijl men hier in het westen vuren stookt
tot aan de kust.

*

* Luttelgeest is een dorpje in de Noordoostpolder dat men, van Noord Holland uit via de Zuiderzeeroute naar Groningen reizend, op een afstand passeert.

Veertje, houvast in de wind,
verscholen in
mijn koude hand, gericht op schrijven -

Smal instrument, niet min-
der bruikbaar dan het zilver dat gesmeed is
om ons bij te blijven -

Gewend aan veren
die ik eerder vond, slagpennen om
te breken -

wierp ik je weg,
maar ik keerde
om wat breekbaar is en klein niet te vergeten.

Aan...

Zoals een vader, die zich in zijn
kinderen verdiept -
zo is de wind, als hij het blad beschouwt
dat hij nog hangen liet.

De wijze waarop kou, koortsachtig,
wolken aan je lippen graast, nu je ligt uitgeteld,
is die van wollen schapen op een pasgeschoren veld -
zo raadselachtig.

Teveel doen heft tekort gedaan nooit op -
voor sommig verdriet is de dood het intiemste.
Winter, gelukkige gevangenis,
waarin wij zijn geveld door rust, niet meer door ziekte.

voorpublicatie uit *Luwte*, dit najaar te verschijnen bij De Harmonie, Amsterdam.

*

* De hier gepubliceerde gedichten van Elly de Waard worden opgenomen in de bundel *Luwte*, die dit najaar verschijnt bij De Harmonie.

Daarheen
(Goethe-variaties)
Jacques Kruithof

I

1

schilderachtig:
‘meer licht’
en het breekt.

citroengeel
als stoppels
na de oogst.

shave our souls.

2

op het blote oog
marmer, zo koud.

een gladakker
waarvan het licht

zich wegscheert.

3

aderen lezen:
vel vol braille.

zal het bewolkt
zijn, zal het gordijn
dicht zijn.

4

verblind, dan
met vingertoppen.

de baard, niet
de sleutel.

en die tot slot
omdraaien.

5

marmer/
een haarbreed licht/
akker.

een scheermes

als kier.

clair/
obscur.

II

slaapvertrek.

het oog opgemaakt,
de kas klopt.

op het sloop
een lichte indruk.

in nog witter
uitgespaarde holte.

bij de wimpers
eindigt de wereld.

het vertrek
verroert geen vin.

de ruit, niet beslagen,
het gazon, geschoren,

de kruin van een eik,
een bergkam, piekfijn
gekapt.

zo nadert men
een licht dat uitdooft,
dat gedoofd is:

zich zienderogen
verwijderend.

III. 78

Leven is het diepste geheim
De dichteres Emily Dickinson
Daan Cartens

1.

Aanknopingspunten voor legendevorming liggen in het leven van de Amerikaanse dichteres Emily Dickinson te over besloten. Een grotendeels aan de buitenwereld onttrokken bestaan in de ouderlijke woning, geruchten over een door haar dominerende vader niet getolereerde liefde en, na haar dood, het aantreffen van een gigantische hoeveelheid keurig gebundelde gedichten, het zijn deze feiten die velen er toe gebracht hebben om in artikelen en zelfs kritische werken uit te gaan van de 'kluizenares van Amherst' en niet van de dichteres Emily Dickinson. Een excuus voor deze werken waarin het descriptieve het van het analytische wint is voorhanden: na haar dood kwam het poëtisch oeuvre in handen van een vriendin, Mabel Loomis Todd en een nicht, Martha D. Bianchi en met name de laatste heeft door haar biografische aantekeningen en keuzen uit poëtisch en epistolair werk het beeld van de dichteres voor decennia bepaald én vervormd. Deze ontwikkeling werd in de jaren vijftig een halt toegeroepen door het achtereenvolgens verschijnen van alle gedichten, inclusief varianten (1955) en alle brieven (1958) en een uitvoerige biografie (1955), verzorgd, respectievelijk geschreven door Thomas H. Johnson. Het zijn deze drie uitgaven die uitmunten in precisie en niet langer door op persoonlijke voorkeur gebaseerde keuzen, die als uitgangspunt moeten worden beschouwd van wat er nadien over Emily Dickinson is gepubliceerd. In de over haar bestaande literatuur is haar epistolair werk ondergeschikt gemaakt aan het poëtische en worden vaak aan de hand van brieffragmenten ogenschijnlijk cryptische gedichten toegelicht en verhelderd. Helemaal ten onrechte is dat niet, want Emily Dickinson is vóóral een van de vooraanstaande dichters uit de negentiende eeuwse Amerikaanse poëzie en die plaats neemt ze in op grond van de voor haar tijd ongewone verstechniek en structuur van de gedichten en de kracht van haar beeldspraak.

Toch geldt voor haar misschien nog wel meer dan voor andere auteurs, dat leven en werk niet te scheiden componenten zijn geworden. Na een innerlijke crisis sloot zij zich bewust van de buitenwereld af, om voortaan wat haar omringde, de gedachten en gevoelens die haar bezighielden in taal te fixeren. Voor haar geen society- of familieleven, de poëzie werd het - denkbeeldige - communicatiemiddel van Emily Dickinson, haar 'brief aan de wereld'. Letterlijk opgevat komt deze regel ook overeen met de realiteit, ze was een verwoed brievenschrijfster (in totaal 1049 epistels vormen het Verzameld Werk uit 1958) die zelden in herhalingen verviel en een eigen toon vond voor degenen aan wie ze schreef, waarbij het haar er minder om het uitwisselen van nieuws met familie en kennissen ging, dan om vanuit het zelf opgetrokken bastion toch met de buitenwereld in contact te komen in vaak sterk bespiegelende fragmenten. De kwaliteit van haar epistolair werk doet, het zal duidelijk zijn, niet onder voor het poëtische, de parallellen zijn dikwijls verrassend, zowel qua uitdrukkingswijze als onderwerp. Het kwantitatieve verschil dat wel bestaat, berust op het feit dat er in de jaren voor 1858 slechts sporadisch gedichten ontstonden, terwijl de brieven daarentegen ruim één (van de drie in totaal) deel vullen. Kenmerkend is ook de geleidelijke verandering van stijl, van uitvoerig beschrijvend maar nimmer langdradig, naar hecht geformuleerd en puntig; vaak beslaan de brieven dan nog maar enkele regels. De veranderde, of beter: de 'na grote Pijn' ontwikkelde levenswijze weerspiegelt zich in de vorm van haar werk.

2.

In een brief aan haar ouders, kort nadat zij zich met haar man te Amherst had gevestigd, schreef Mabel Loomis Todd: ‘het zonderlinge van de familie Dickinson bereikt in Emily zijn climax’. De indruk die het gezin Dickinson moet hebben gemaakt, zeker nadat de drie kinderen William Austin, Emily en Lavinia hun jeugd al gepasseerd waren, wordt door deze uitspraak getypeerd. Het gezin werd beheerst door Edward Dickinson die na een gedegen rechtsopleiding behoorde tot de notabelen van Amherst, maar zijn belangstelling steeg boven het louter plaatselijke uit: van 1853 tot 1855 was hij lid van het Amerikaanse Congres. Na 1878 schreef Emily aan Thomas Higginson, een vooraanstaand tijdschriftredacteur met wie ze een uitvoerige correspondentie onderhield, al is hij er tijdens haar leven nooit toe overgegaan gedichten van haar hand te publiceren: ‘Tot aan mijn vijftiende kon ik geen klok kijken. Mijn Vader dacht dat hij het me had geleerd, maar ik had het niet begrepen en was bang om dat te zeggen, of te vragen, omdat hij het te weten zou komen’. Deze passage geeft niet alleen aan dat het de Vader was die zich met de opvoeding bemoeide, maar ook dat ze een zekere vrees voor hem kende; toch is het portret dat ze van hem in haar correspondentie op papier zette helder en uiterst humorvol. Aan haar broer schrijft ze in 1852:

> (...) Ik had er alles voor willen geven om je hier gehad te hebben, gisteravond - de scene was te rijk om gedetailleerd door mijn pen beschreven te kunnen worden en ik zal het altijd betreuren dat de wereld zo'n kans om te lachen heeft verloren. Voordat ik verder ga moet ik toevoegen

Emily Dickinson (naar een daguerrestype genomen te Mount Holyoke, December 1847 of begin 1848).

> dat Vaders gemoedstoestand als gewoonlijk het beste is, wanneer ontwikkeld door constante handelingen van achting en epithetons van bezorgheid!
> Kort na de thee, gisteravond, werd er krachtig gebeld - Vinnie deed open - Meneer Harrington, Brainerd, wilde me aan de deur spreken. Ik kwam, doodsbang, uit de keuken, toen Vader commandeerde om niet aan de deur te gaan staan - ontzettend geschrokken naderde ik de buitendeur - Meneer H. had een boodschap en wilde vanwege Vaders ziekte niet binnenkomen. Toen ik hem had weggestuurd liep ik weer naar de keuken waar ik Moeder en Vinnie vond die alles in het werk stelden om zichzelf te beheersen, maar met weinig succes. Eens te meer kon ik vrij ademen en moest concluderen dat ik longen heb gekregen om ze voor de beste doeleinden te gebruiken. Weer ging de bel - W(Cowper) Dickinson kwam binnen, weldra gevolgd door Meneer Thurston! Opnieuw sloop ik de zitkamer in, meer dood dan levend om te converseren. Vader keek triomfantelijk rond, ik merkte op dat 'het nogal koud weer was vandaag' waarmee ze allen instemden - ik was nimmer getuige van zo'n wonderlijke eensgezindheid. Weer tot gedachten gekomen probeerde ik opnieuw tot iets acceptabels te komen na mijn laatste gelukkige opmerking. Ik dacht aan de Sabbathdag en Dominee Bliss die toen preekte - een preek met prachtige accenten, zodat ik dacht dat de Dominee een goed predikant was en ik ontdekte een sterke gelijkenis tussen hem en Whitfield in hun manier van opmerken - ik geef toe, het was om te lachen, enkel rook van die heren, maar o zo'n blik van mijn reumatische Sire! Je hád het moeten zien, woorden om het te kunnen beschrijven zal ik nooit vinden (...)

De dood van de vader in 1874 was een schok, 'iedere Nacht een andere droom', daarna keerde zij zich van het anekdotische af, verhief ze hem uit de Vaderrol en doorgrondde zijn eenzaamheid, want 'Thuis is zo ver van huis, sinds mijn Vader stierf'.

Wat er over Emily Norcross is overgeleverd, onttrekt zich niet aan het moederlijk schabloon: huishoudelijk, bezorgd en in haar geval ook vroom en áls Emily zich werkelijk over haar uitlaat (en wat de ouders betreft is het toch Higginson geweest die ze op pregnante wijze deelachtig maakte van haar gevoelens omtrent hen) is het verre van aangenaam: 'Mijn Moeder geeft niet om Gedachten. Ik had nooit een Moeder, ik neem aan dat een Moeder iemand is naar wie je je haast wanneer je in moeilijkheden verkeert'. Toch is er geen sprake van een verstoorde Moeder-Dochterrelatie, want de sympathie is altijd latent aanwezig en breekt door als de weduwe Dickinson bedlegerig en afhankelijk van de zorgen van haar dochters wordt: 'toen ze ons Kind werd, kwam de genegenheid'. Vermoedelijk heeft het de Moeder ontbroken aan inzicht in wat er in de hoofden van de door zorgen gekwelde mannen en zich onafhankelijk voordoende vrouwen in haar gezin afspeelde en het paste niet in de in New England gegroeide traditie om tot een zo intiem terrein door te dringen.

De meest gecompliceerde relatie die er binnen het gezin Dickinson bestond was die tussen Austin en Emily. Het waren twee gelijkgestemde naturen, al ontbrak het Austin aan de scheppende kracht om het onvermogen en de frustratie in poëzie te vertalen, zoals Emily wel deed. De brieven die ze hem vooral in het begin van de jaren vijftig schreef zijn uitgebreide varianten op hetzelfde thema: het missen van een geliefd familielid. Het blijft niet bij uitingen van bezorgdheid, Emily laat niet af het gemis in alle toonaarden te verwoorden. Dit klinkt sentimenteel en dat zou

passend zijn geweest in de sterk Romantische beweging die in de Verenigde Staten bloeide in die dagen, ware het niet dat de brieven te gestructureerd zijn om voor bandeloze sentimentele uitingen door te gaan. De simpele familieanekdotes uit de eerste brieven worden later omgezet in uiterst kleurrijke geschiedenissen, waarin ze haar beeldend vermogen alle kans geeft. Alle Dickinsons waren sterk aan huis gebonden en het moet Austin tot steun zijn geweest te weten dat hij in Amherst werd gemist. Voor Emily vormden de brieven aan Austin over reële zaken die haar ter harte gingen een afleiding voor de geloofscrisis waar ze in verstrikt was geraakt en waarvan ze gewag maakte in de correspondentie met vriendinnen. Eén daarvan was Susan Gilbert, die in 1856 met Austin huwde. De gevoelens die Emily voor de ontwikkelde en ambitieuze kroegbaasdochter koesterde werden maar ten dele door Susan beantwoord. Uit een brief van februari 1852:

> Het is een zorgenrijke morgen, Susie - de wind waait en het regent, 'in ieders leven moet wat regen vallen' en ik weet nauwelijks waar het harder regent, buiten of binnen - O Susie, ik wil me aan je warme hart vleien en nooit meer de wind horen waaien, of de storm horen slaan. Is er een kamer daar voor mij, of zal ik altijd zonder een huis blijven dolen (...)

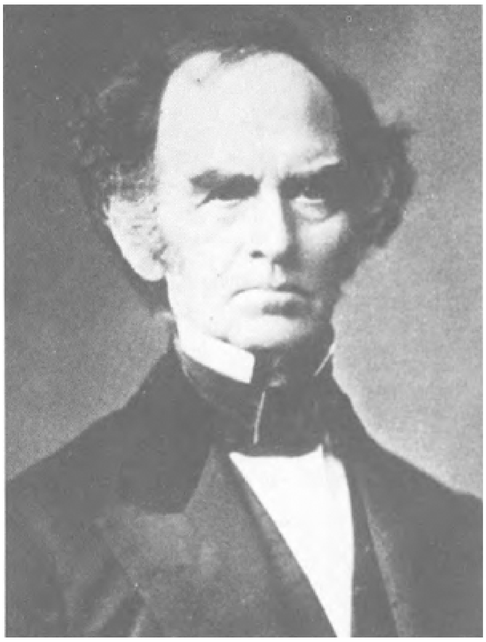
Voor het huwelijk leek het verschil tot een uitbarsting te komen, Emily was onverhuld duidelijk: 'Sue - je kunt gaan of blijven - Er is maar één mogelijkheid'. Hun verdere leven bleven de twee vrouwen buren en tot 1859 bleef Emily regelmatig de 'Everreens' bezoeken. Het beeld van de vrolijk converserende en zelfs zingende dichteres die één keer door haar Vader boos werd opgewacht, staat in scherp contrast tot dat van de altijd in het wit gehulde vrouw die nog maar zelden haar kamer verliet en het bezoek van boven aan de trap te woord stond, van later. De kritische geest van Susan heeft Emily Dickinson altijd gewaardeerd, 'Safe in their Alabaster Chambers' is een goed voorbeeld van een gedicht dat door Susan ten dele werd verworpen; maar in de strijd tussen Austin en Susan die eigenlijk al vanaf de huwelijksvoltrekking heerste, koos zij de zijde van haar broer, die tenslotte om aan de nukken en grillen van zijn vrouw te ontkomen een voor die dagen beschamende relatie was aangegaan met de jonge Mabel Loomis Todd.

3.

De jeugd van Emily Dickinson duurde voort tot aan haar dertigste, en uit wat ze er later over heeft geschreven, 'ik zou willen dat we altijd kinderen zouden zijn', blijkt dat ze de ongereptheid van de kindertijd altijd heeft geprefereerd. Behalve het plaatselijke Amherstcollege bezocht ze enige semesters de school te Mount Holyoke (jaren 1840-1848). Al in die tijd kampte Emily met de religie. Het gebruik was om het geloof actief te belijden, haar medescholieren deden dat ook, maar de pogingen die zij zelf ondernam om zich er toe te bewegen bleven vruchteloos, ze was eerlijk genoeg om te bekennen dat ze het eenvoudigweg niet kón, al ontbrak een veelomvattend alternatief ten tijde van een religieuze revival.

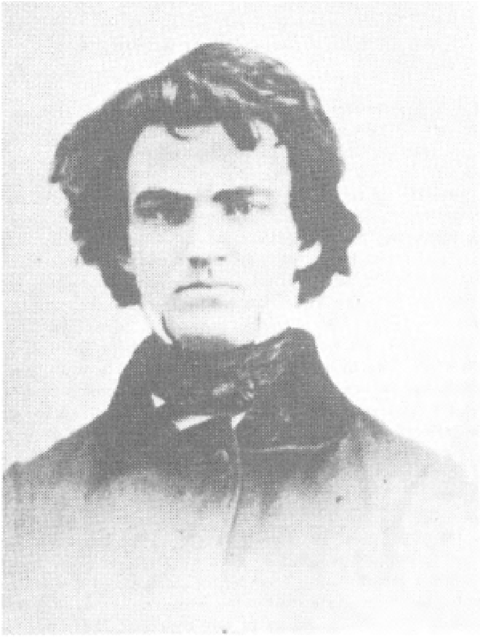
De jaren die volgen zijn die van intensieve vriendschappen met o.a. Susan, maar ook met vrienden en lang heeft de theorie bestaan dat juist een mislukte liefde ten grondslag lag aan het terugtrekken uit de wereld. Veel bepalender is, naar de moderne opvattingen, de identiteitscrisis in het midden van de jaren vijftig van de vorige eeuw geweest. Er was geen kader van het geloof meer dat haar omsloot:

> ik sta buiten met een lantaarn, op zoek naar mezelf. Het



Edward Dickinson (foto verschillend gedateerd 1853 1860 1874).

Lavinia Norcross Dickinson, 1852.


Austin Dickinson, 1854, als rechtenstudent (?).

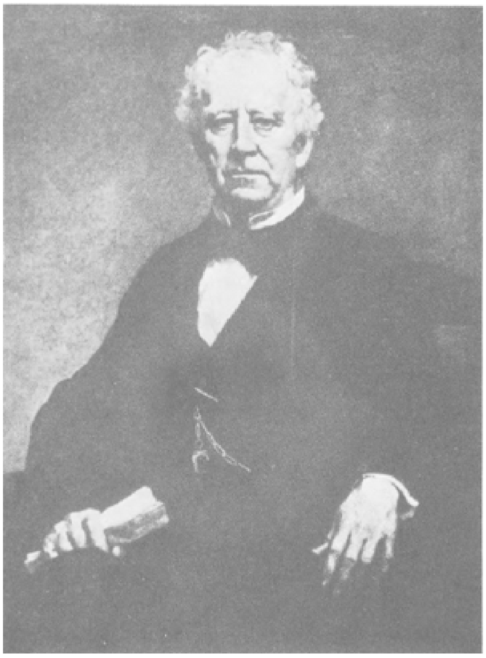
Mabel Loomis Todd.

verstand dat ik zoek is zo verbrijzeld dat een reparatie nutteloos is - en toch moet ik lachen om mijn eigen catastrofe.

Naarmate het uiterlijke gedrag (het gemeenschapsleven te Amherst) meer en meer vervreemde van haar innerlijk, ontstond er een chaos die in de symboliek van de gedichten uit die jaren eenvoudig te duiden is. De brieven uit deze tijd zijn weinig talrijk en er zijn verwijzingen dat zich iets belangrijks aan het voltrekken is. Slechts in haar onderbewustzijn vond ze de wortels van haar bestaan en met verbazingwekkende helderheid is ze in staat wat zich voltrekt, het naar boven komen van de mannelijke autoriteit (al lijkt dat in de dagen van 'de strijd om de broek' een besmette term) te verwoorden:

I have a King, who does not speak -
So - wondering - thro' the hours meek
I trudge the day away -
Half glad when it is night, and sleep,
If, haply, thro'a dream, to peep
In parlors, shut by day.

Het existentiële doorgronden kan met de hulp van een bemiddelaar, met de autoriteit van een God en de karaktertrekken vandien. Of dit een puur geestelijk proces is geweest en de 'Meester-brieven' een articulatie zijn geworden van een principe dat voor haar gold, of dat de autoriteit wel degelijk de vormen aannam van een bestaande, oudere persoon is voor discussie vatbaar al ben ik zelf geneigd tot het eerste. Het is moeilijk om de 'Meerster-brieven' exact te dateren en de volgorde ervan te bepalen, zonder twijfel zijn deze drie brieven echter het meest belangrijke onderdeel van de epistolaire collectie. Haar onrust, de reikwijdte van haar bestaan, de nerveuze gejaagdheid die later tot een poëtische uitbarsting zou leiden die naar omvang en kwaliteit bijna ongekend is in de wereldliteratuur en de onzekerheid en het vermoedelijk ook, om welke reden dan ook ongeoorloofde bestaan van een intense liefde zijn de componenten van deze brieven. De kortste is misschien nog wel de meest toegankelijke van de drie:



Rechter Otis Phillips Lora.

Beste Meester,
Ik ben ziek, maar het stemt me droever dat ú ziek bent, ik laat mijn sterkere hand langer werken om het u te vertellen. Ik dacht dat u misschien in de hemel was en toen u weer sprak leek het zo heerlijk, zo ongelooflijk, het verraste me zo. - Ik wou dat u beter was.
Ik zou willen dat ieder die ik liefheb nooit meer zou ontwaken. De viooltjes zijn bij me, het Roodborstje zelfs heel dicht en de 'Lente' - ze zeggen: 'Wie is zij' - gaat voorbij de Deur - Inderdaad het is Gods huis - en dit zijn de poorten van de hemel en heen en weer gaan de engelen met hun prachtige postiljons - Ik wou dat ik groot was, als Meneer Michel Angelo en kon schilderen voor u. U vraagt me wat mijn bloemen zeiden - ze waren ongehoorzaam - ik gaf ze boodschappen.
Ze zeiden wat de lippen in het Westen zeggen wanneer de Zon ondergaat, en zo zegt de Dageraad het.
Luister opnieuw, Meester. Ik heb u nog niet gezegd dat het vandaag Sabbathdag is geweest.
Iedere Sabbath op zee doet me de Sabbathen tellen, totdat we elkaar ontmoeten aan de kust - en wanneer de heuvels zo blauw zullen zien als de zeelui zeggen. Ik kan nu niet meer praten (nog langer blijven) vannacht (nu), want deze pijn kwelt me. Hoe krachtig, wanneer ontwaakt, de herinnering en het gemak om lief te hebben. Wilt u me vertellen, alstublieft me vertellen, zodra u hersteld bent.

Toen de gedachten waren gekanaliseerd barstte de vloed gedichten los met als hoogtepunt 1862 (één gedicht per dag). Van haar sociale taak had ze zich echter niet ontdaan: 'I tie my Hat - I crease my Shawl - / Lifes little duties do - precisely' en vermoedelijk waren het die verplichtingen die voorkwamen dat ze tot krankzinnigheid verviel. Steeds nauwgezetter ging Emily Dickinson het allesoverheersende 'Verlies' definiëren, haar correspondentie wordt geconcentreerder en tegelijk symbolischer[1)]. Met het bevestigen van haar bestaan als dichteres kwam het verlangen naar erkenning op, dat onbevredigd zou blijven en bovendien, hoewel dat paradoxaal lijkt, de wens haar contacten te beperken tot de essentiële. Een manier van leven die een kwestie van lijfsbehoud was in een periode van psychische spanning groeide uit tot een levensstijl die velen verbaasde. Het zelf verkozen, gelimiteerde leven was niet desondanks, maar juist daarom rijk aan ervaringen: 'Leven is het diepste Geheim', 'Te leven is zo veelomvattend, het laat weinig ruimte voor andere bezigheden', 'We ontmoeten geen andere Vreemde behalve Onszelf'.

De jaren vanaf 1874 die concreter in het teken van de dood en het verlies stonden, geven weer een verschuiving op epistolair gebied, ze komt minder tot aforismen of abstracties en hoewel de toon verschilt is de overeenkomst met de eerste periode (tot 1858) waarin ze ook concrete gebeurtenissen weergeeft, opvallend. Midden in die periode, toen ze al de middelbare leeftijd had bereikt, werd ze verliefd op de rechter Otis Lord, achttien jaar ouder dan zijzelf en sedert 1877

weduwnaar. De brieven aan Lord die werden aangetroffen na haar dood zijn nooit verzonden, wat ze hem werkelijk schreef is onbekend gebleven, maar er zijn aanwijzingen dat serieus de mogelijkheid van een huwelijk is overwogen.

> Emily 'Jumbo', mooie naam, maar ik weet een mooiere: Emily Jumbo Lord. Krijg ik uw goedkeuring?
> Ik hoop dat u uw bontjas draagt, vandaag. Die en mijn liefde zullen u warm houden, hoewel de Dag bitter is, de liefde die ik voor u voel, ik bedoel de uwe voor mij, een schat die ik koester...

Hun liefde was in hoge mate onconventioneel en werd wel door Austin en Lavinia, maar niet door Lords familie getolereerd. Aan Higginson schreef ze: 'Geen man of vrouw kan zichzelf zijn geworden - zonder liefde'. Hoewel de vreugde van de liefde en het genot van de zelfverwerkelijking maar van korte duur bleken. 'Zij die sterven staan me nabij, omdat ik mezelf verloor', schreef ze Lord na de dood van haar Moeder, 'ik kan me geen tijdsbestek voorstellen zonder haar beschroomde gezicht'. Daarna stierven binnen een half jaar Gilbert, het achtjarige zoontje van Susan en Austin (en na zijn dood verliet ze in het holst van de nacht haar kamer om de 'Evergreens' te bezoeken) en Otis Lord en werd zijzelf spoedig ziek, maar de kracht van het aardse bestaan had ze leren kennen: 'Take all away from me, but leave me Ecstacy'.[2) 3) 4)]

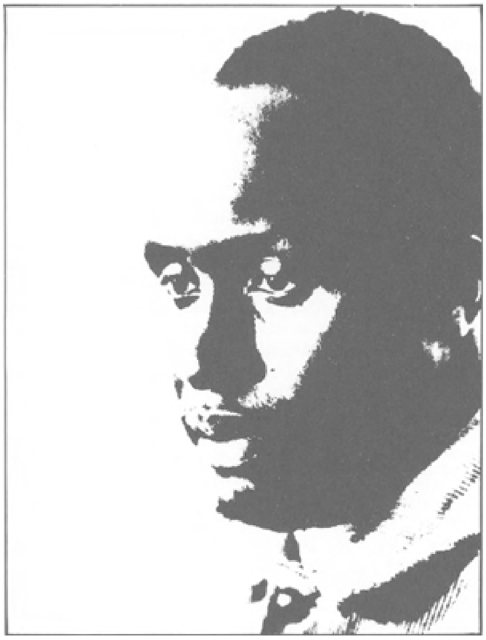
Uit: The life of Emily Dickinson, written by Richard B. Sewall. Published by: Faber and Faber Limited.
(Voor Nederland: Nielson en Lamm, Weesp).

Eindnoten:

1) Een goed voorbeeld hiervan zijn de brieven aan Higginson, waarvan er vijf in een vertaling van Thérèse Cornips verschenen in Avenue literair, juli 1973 en onlangs opnieuw werden afgedrukt in Chrysallis, nummer 3 (Elsevier, A'dam).
2) Voor kritische adviezen ben ik dank verschuldigd aan Elly de Waard.
3) Voor een complete bibliografie wordt verwezen naar: Buckingham, Willes J., ed., *Emily Dickinson: An annotated bibliography*, Bloomington-London, 1970.
De meest uitvoerige biografie is van Richard B. Sewall: *The life of Emily Dickinson*, London, 1976 (twee delen).
4) Voor het eerst na de uitgebreide verzameling vertalingen van Simon Vestdijk, zal in het novembernummer van Avenue (onder redactie van C. Nooteboom) een selectie verschijnen uit het poëtisch werk van Emily Dickinson, ingeleid en vertaald door Elly de Waard.

Een andere cultuur
Van binnen uit en van buiten af bekeken
Margaretha Ferguson

In de jaren 'zestig en 'zeventig is zich duidelijk een nieuwe tendens gaan aftekenen met betrekking tot ‘de Derde Wereld (een aanduiding die pas na de Tweede Wereldoorlog is ontstaan). De miljarden bewoners van deze derde wereld leerden wij totnutoe waarnemen met behulp van ons eigen, westerse begrippen- en waardenstelsel dat ons eeuwenlang overeind heeft gehouden. Vanuit dat stelsel werd het overige deel van de wereld gezien als object, en te weinig als subject met culturele structuren waarvan de waardebepaling bij die cultuur zelf ligt. Deze overheersende visie van de machthebbende geldt overigens evengoed *binnen* de westerse (en iedere andere hiërarchische) samenleving zelf; het zijn de arbeiders, de vrouwen, de seksueel ‘anders’-gerichten die nu ook eindelijk hun *eigen* opvattingen op een breed maatschappelijk vlak kunnen gaan kenbaar maken.



Ngugi wa Thiong'o.

In Nederland is het de serie *De derde spreker*, een reeks uitgaven van de NOVIB in samenwerking met het Wereldvenster, welke de eer toekomt een begin te hebben gemaakt met een *systematische* aanpak om, voornamelijk in romanvorm, de *eigen* stem te laten horen van vele schrijvers uit onderling ver van elkaar afliggende derde wereld-gebieden.

Nu is ook de uitgeverij Corrie Zelen begonnen met het opzetten van een *Afrikaanse bibliotheek*, iets nauwer afgegrensd dus, onder redaktie van Jan Kees van de Werk. Er is daarin reeds verschenen een herdruk (niet als herdruk gemeld overigens) van *Een wereld valt uiteen*, van de hand van Chinua Achebe. Het tweede boek heet: *Slechts een korrel graan*, geschreven (in het Engels) door de in 1938 geboren Kenyaanse auteur Ngugi wa Thiong'o, en in het Nederlands vertaald door Lieke Frese.

De levensgang van deze begaafde schrijver weerspiegelt duidelijk het kolossale emancipatie-proces dat in de tweede helft van onze twintigste eeuw over de hele wereld aan de gang is. De jongen wordt geboren en groeit op onder een koloniale

overheersing die weliswaar op zijn eind loopt maar die de oorspronkelijke cultuur zo'n geduchte knauw heeft gegeven dat er een diepgaande bewustwording voor nodig is om het eigene terug te vinden. De opstandige gekoloniseerden namelijk zijn grotendeels, vooral waar het hun leiders betreft, gevormd door de westerse cultuur. Juist aan de dynamiek van de westerse cultuur ontlenen zij een deel van de *ratio* van hun opstandigheid, terwijl de ‘dommekracht’, het *gewicht* wordt gevormd door de erbarmelijke sociale omstandigheden en het leven in voortdurende vernedering waaraan de autonome bevolking als geheel ten prooi is. Is de nationale onafhankelijkheid eenmaal bereikt dan groeit (en we zien overal dat dit tientallen jaren kan duren) het inzicht dat het nog steeds westerse, nu door inheemse leidinggevende verwezenlijkte, waarden zijn die groei en vernieuwing van de *eigen* cultuur dwarsbomen. Een teruggang naar die eigen cultuur wordt echter, en niet ten onrechte, ook gezien als een gevaar voor stil- en dus achterstand in de wedloop der volkeren. Kenyanen, Indonesiërs, Indianen willen evenmin als Groningse boeren of Zeeuwse vissers helemaal terug naar het jaar nul.

Ngugi wa Thiong'o heette eerst James Ngugi. Zijn jeugd en opvoeding werden bepaald door christendom en westerse leerstof. Zijn groei als schrijver, hoezeer ook vanaf het begin aangedreven door nationalistische gevoelens, voltrok zich binnen de Engelse taal. In zijn (helder en informatief) nawoord waaraan ik e.e.a. heb ontleend vertelt Jan Kees van

de Werk:

> Na een geruchtmakende lezing voor de Algemene Vergadering van de Presbyteriaanse Kerk van Oost-Afrika die hij in 1970 opende met de zin 'Ik ben geen man van de Kerk, ik ben zelfs geen Christen' en waarin hij Jezus als Mau Mau strijd laat kruisigen, Afrikaniseerde hij zijn vroegere naam James Ngugi tot Ngugi wa Thiong'o. Een in zijn naam tot uitdrukking gebrachte heroriëntatie op de Afrikaanse identiteit.

Deze heroriëntatie brengt Ngugi er ook toe zich in te zetten voor het afschaffen van de Engelse - en het zoeken naar een nieuwe, gemeenschappelijke Afrikaanse taal.

Zijn roman *Slechts een korrel graan* echter is nog geheel geschreven volgens westerse vormgevings-principes. Ngugi maakt gebruik van flash-backs, hij bouwt de dramatische en innerlijke climax geraffineerd op binnen een sterke, doelbewuste compositie. De dialogen zijn (met enkele uitzonderingen) doeltreffend, de introspectie uitvoerig en ook voor westerse lezers goed invoelbaar. Erg knap ook is de manier waarop Ngugi enkele blanke personages weet uit te beelden; zowel gezien door Afrikaanse als door hun eigen ogen. Hoewel deze personages wèl passen binnen een anti-koloniale typologie - de man, John Thompson, een gezagsdrager met op zijn manier idealistische denkbeelden over een door de Britse hogere waarden beheerste wereld die de handhaving van het gezag tracht te voltrekken met weinig idealistische middelen, zijn echtgenote een overspelige sensuele vrouw - maakt de schrijver er toch geen goedkope typetjes van. Dezelfde genuanceerde visie, maar dan veel rijker uitgewerkt, heeft hij op zijn landgenoten. De Kenyase strijders voor onafhankelijkheid, door anderen Mau Mau genoemd, worden ook niet uitgebeeld als alleen-maar-nobele helden. Ook dit zijn levende en feilbare mensen; hun strijd geldt lang niet alleen het heil van het land maar heeft ook te maken met hun persoonlijke verlangens; mede daardoor vallen zij vaak ten prooi aan intimidatie en plegen zij verraad. Zo schept Ngugi een rijk weefsel aan menselijke emoties en inzichten; de dramatische lijnen komen samen in de dag waarop de nationale onafhankelijkheid, Uhuru, wordt verkregen.

Een bezwaar, vooral van de langere monologen, is dat er vaak nogal onwaarschijnlijke boekentaal wordt uitgeslagen. Dit geldt vooral voor het verhaal van een van de vrouwelijke hoofdpersonen, Mumbi. Zinnen als 'Ik bedacht plotseling dat mijn moeder naast mij stond en wilde haar bij dit schouwspel weghalen om te voorkomen, dat ze tot het einde toe moest toekijken... Deze gedachten maakten spoedig plaats voor het werk dat gedaan moest worden' lijken te wijzen op een verslapping in de aandacht van de schrijver voor zijn vormgeving. Daartegenover staan andere karakteristieken, kort maar heel krachtig, zoals: 'Generaal R. was een man van weinig woorden, behalve als hij opgewonden was. "Ik kan mijn tong niet gebruiken," zei hij vaak met iets van trots in zijn stem, "maar mijn handen heel goed".'

Onthullend is ook (dit wordt zo zonder nadruk gebracht dat ik mij afvraag of Ngugi het zich zelf wel bewust is geweest) het verschil in de maatschappelijke standing die aan vele inheemsen wordt toegekend binnen de westers-koloniale en binnen hun eigen samenleving.

Karanja bijvoorbeeld, een invloedrijk man onder de inheemsen - niet vrij overigens van verraderlijke trekken maar toch ook weer niet helemaal zwart geschetst als 'de' verrader - is op het door blanken geleid wetenschappelijk instituut niet meer dan een beter soort boodschappenjongen die etiketten schrijft en tafels afstoft, en hij is er verschrikkelijk trots op als de blanke Margery hem koffie aanbiedt. Overigens ziet Margery in hem vooral het aantrekkelijke zwarte lichaam.

Na de onafhankelijkheid volgt ook in dit boek het groeiend besef dat de inheemse elite, met gebruikmaking van neo-koloniale economische macht, het westers kolonialisme navolgt in onderdrukking en uitbuiting. Er is ook in Kenya een ingrijpende 'culturele revolutie' nodig om de nationale onafhankelijkheid tot volwassenheid te brengen.

Slechts een korrel graan is een rijke, boeiende en veel informatie verschaffende roman over een zeer hedendaags gegeven: het ontkolonisering- en postkoloniaal bewustwordingsproces in een Afrikaans land. Maar het boek is een echte *roman*, en geeft daarom vooral inzicht en mogelijkheid tot medeleven met een aantal belangwekkende *mensen.*

Wat de informatie betreft, die zou hebben gewonnen bij een verklarende woordenlijst.

In duidelijke wisselwerking met het zoeken naar geestelijke onafhankelijkheid bij schrijvers uit de derde wereld, staat het zoeken naar bevrijding uit een overleefde kijk op die wereld bij schrijvers uit het westen.

Eén Nederlands auteur die als het ware in reincultuur uiting geeft aan zijn maatschappelijke betrokkenheid zowel voor wat betreft de eigen als de derde wereld-samenleving en dat toch ook nog in literaire vorm weet te gieten, is Kees Simhoffer. In *De achterneef van J.P. Coen in Indonesië* dat ook verschijnt bij Corrie Zelen krijgen wij een 'verslag achteraf', zoals de ondertitel luidt, over de veelvuldige wisselwerking tussen Nederland en Indonesië; dit verslag geactiveerd

door een reis die de schrijver eind 1977 naar Java voerde.

Kees Simhoffer.

Kees Simhoffer munt uit in het zéér kort en bondig samenvatten van zéér uiteenlopende levenssferen. Zijn boek, onderverdeeld in korte en ondanks de comprimerende stijl plezierig leesbare hoofdstukken, begint als volgt:

> Of ik vlees wil of kip, meat or chicken, vraagt de breekbaar mooie Javaanse stewardess in een zangerig Engels, tien kilomter boven de kust van Madras waar de tienduizenden lijken, slachtoffers van de laatste vloedgolf, nog drijven, te talrijk voor een beschááfde begrafenis met rouwlappen en polisvoordelen bij een amper merkbaar hogere premie per maand.

Het werkprocédé van Simhoffer is dat hij 'grote' vraagstukken samenbalt tot persoonlijk doorleefde of te doorleven ervaringen. In Hoofdstuk 3: *De keizer van Japan* is de oom-uit-Indië gestorven, zijn inlandse vrouw uit 'Indië' gaat terug; de interesse van het gezin voor dat verre land is daarmee gedoofd, maar dat valt samen met het uitdoven van de Nederlandse belangstelling voor Indonesië die na de souvereiniteitsoverdracht werd verwoord in de kreet 'Wij zijn Indië kwijt'. Dat hoor je nu niet zo veel meer, want het neo-kolonialisme heeft na de val van Soekarno die 'banden' tussen Nederland en Indonesië weer flink stevig aangehaald. Kees Simhoffer 'vertaalt' deze politiek-economische ontwikkelingen als volgt:

> En zijn Javaanse vrouw ging terug naar haar land, noemde het Indonesië en verdween uit onze gezichtskring, want de thee was op en de kaneel en de kapok en de rubber en Holland was de pisang. Van nu af wilden die wilden het alleen.
> En ik ging naar het gymnasium, kreeg Latijn en aardrijkskunde uit de oude Bosatlas met de Oost en de West, en groeide voorspoedig op, onwetend van kernenergie, koude oorlog en imperialisme... En niemand die belangstellend vraagt hoe het eigenlijk gaat met de weduwe van mijn koloniale oudoom op Java. Misschien verdient ze een hongerloon met batikken in slecht verlichte, vochtige ateliers, waar Amerikaanse en Australische toeristen grote lappen bedrukt katoen kopen om er de vlezige lijven hunner vrouwen en dochters mee te bedekken die roodverbrand

> zijn van de tropenzon. En mijn gerimpelde oudtante kijkt meewarig naar zo'n vette teef die de duurste lap, één met een prachtige kratonmotief waar weken op gewerkt is, om haar dikke kont drapeert.

Het verhaal speelt zich af terwijl de auteur op de terugreis is: eerst in het vliegtuig, dan in de Nederlandse trein. Voortdurend wordt de realiteit van dat ogenblik overspoeld door beelden en herinneringen uit Indonesië. Wat dat betreft heeft Simhoffer al net zo'n 'tik' beet als de meest reactionaire oud-Indischgast, en hij geeft dat ook toe: 'Ik dacht: jullie hebben mooi kletsen over de adel van de mensen die je voor je liet werken. Maar na een paar weken ben ik minstens tot een paar van hun sentimenten bekeerd, al trek ik waarschijnlijk andere conclusies uit de gevoelens dan zij.'

Zo'n boek als dit kun je inderdaad onmogelijk proberen

weer te geven zonder telkens weer te bezwijken voor de citeer-verleiding. Want Simhoffer brengt het allemaal zo tot het uiterste samengevat dat een nog beknopter weergave niet mogelijk is. Die stijl, waarin negen van de tien zinnen beginnen met ‘en’ werkt op de duur wel als een ‘maniertje’, vooral omdat Simhoffer die in vorig werk ook al heeft gebruikt. Lichte irritatie daardoor wordt dan nog gevoed door het besef, dat ook dit soort denken zijn voor- en nadelen heeft. Een groot voordeel is dat moeilijke en ingewikkelde relaties ‘voor arbeiders verklaard’ duidelijk zichtbaar worden uitgebeeld. Een nadeel is dat een werkelijkheid die juist voor de tropengevoelige oneindig gelaagd is, zodanig wordt vereenvoudigd tot overwegend politiek-economische aspecten dat het niet anders kan of deze werkelijkheid wordt ook wel geweld aangedaan.

Maar: tegenover het geweld wat zowel nu als vroeger door heersende machten is aangedaan aan de economische zwakkere in de door kolonialisme en neo-kolonialisme geregeerde tropische gebieden, kan zo'n simplificatie als van Simhoffer alleen maar verfrissend en hopelijk heilzaam werken.

Het boek is bepaald een welkome en oorspronkelijke bijdrage tot de ‘Indische’ belletrie, zó oorspronkelijk dat het warm aanbevolen lectuur is vooral voor mensen die ‘Indië’ menen te ‘kennen’, of die Indonesië einddoel maken van een romantische toeristische reis.

Ngugi wa Thiong'o: *Slechts een korrel graan*
Vertaling: Lieke Frese
Corrie Zelen. 319 blz. f 32,50

Kees Simhoffer: *De achterneef van J.P. Coen in Indonesië* Corrie Zelen. ca. 120 blz. ca. f 17,90

Chili
Anton Constandse

Op 11 september 1973 leidde de vrees voor socialisme in Chili tot een van de bloedigste staatsgrepen uit de historie van Latijns-Amerika. Een langdurig schrikbewind volgde op de militaire overval, die generaal Pinochet tot machtigste leider maakte en die aan president Allende het leven kostte. Aangezien Chili de reputatie had een weliswaar conservatieve, maar toch stabiele democratie te zijn, wekte de Putsch ontsteltenis. Niet minder dan vijftigduizend mensen werden gearresteerd, van hen kwamen er dertigduizend om, tienduizend zouden nog lange tijd in concentratiekampen verblijven, en meer dan tweeduizend bleken later 'verdwenen' te zijn. Verklaringen over martelingen op grote schaal waren gegrond.

Chili was tientallen jaren een burgerlijke democratie geweest, hoewel met semi-feodale trekken. De tienduizend landheren hadden een ongewone politieke macht, evenals zeven families uit de grote bourgeoisie. Deze bezittende elite werd omstreeks 1960 vooral verdedigd door de Nationale (conservatief-liberale) Partij, en door de rechtervleugel van de Christen-Democraten. Deze twee groeperingen hadden in 1964 de handen ineengeslagen, om te voorkomen dat de socialist Allende president zou worden. Zo werd in 1964 de conservatief Alessandri opgevolgd door de christen-democraat Frei, die grote steun kreeg van zijn Duitse geestverwanten. Hij voerde een bescheiden landhervorming door en verzwaarde enigszins de lasten van de Amerikaanse koper-exploitanten (Anaconda en Kennecott) maar verloor toch steeds meer steun van werknemers en middenstanders. In 1970 dongen de drie grootste partijen wederom naar de gunst der kiezers. De socialist Allende, gesteund door communisten, burgerlijke radicalen en linkse katholieken, kreeg 36,6% der stemmen, meer dan de conservatief Alessandri en de christen-democraat Tomic. Het parlement benoemde Allende, nadat deze een aantal garanties had gegeven voor het behoud van de basis van het bestaande systeem. Hij mocht niet trachten het leger te indoctrineren; hij zou het privé-bezit van bestaande radio- en televisiestations of van periodieken niet aantasten; hij moest de wetten eerbiedigen. Op grond van door vroegere parlementen reeds aangenomen besluiten heeft Allende echter wel de grond van drieduizend landheren (tegen betaling) verdeeld onder boerencoöperaties. Door nationalisaties verloren de zeven machtigste families hun politieke invloed. Aan de dertig grote ondernemingen, die al staatsbezit waren, werden er honderdvijftig toegevoegd, o.a. banken en verzekeringsbedrijven. Maar vierendertigduizend eigenaren van kleinere en middelgrote bedrijven kregen de garantie, dat ze hun bezit konden behouden.

Niettemin ontketenden nu binnen- en buitenlandse concerns een economische, propagandistische en politieke campagne tegen de Volkseenheid van Allende. De kopermaatschappijen, de landheren, multinationals als ITT, de Amerikaanse CIA stelden miljoenen dollars ter beschikking, met medeweten van de regering der V.S., om rust en orde in Chili te verstoren. De agrarische productie en de voedselvoorziening werden gesaboteerd; kapitaal, vee en voorraden werden clandestien uitgevoerd; aanslagen van de fascistische club Vaderland en Vrijheid wekten onrust; ‘stakingen van patroons’ en het hamsteren veroorzaakten steeds meer schaarste. Daartegenover vormden arbeiders comité's om verborgen verbruiksartikelen op te sporen, ze oefenden controle uit in vele bedrijven. De verkiezingen van maart 1973 toonden aan dat Allende stemmen had gewonnen (van 36,6 tot 43,4%) en dat de werknemers in meerderheid achter hem stonden. De eerste staatsgreep van Vaderland en Vrijheid, op 29 juni

1973, mislukte nog. Die van 11 september slaagde. En geweld is ook: economische macht!

Over de ganse linie zegevierde nu de reactie. Een groot deel van de genationaliseerde ondernemingen werd aan de vroegere eigenaren teruggegeven, of aan andere particulieren verkocht. De buitenlandse kopermaatschappijen kregen hoge schadevergoedingen. Door niet-gecorrigeerde inflatie werden de lonen met de helft verlaagd, een kwart van de actieve bevoking werd werkloos, zestig procent leefde onder het erkende bestaansminimum. Maar buitenlands kapitaal zocht Chili weer op, de drukkende staatsschuld steeg van vier tot vijf miljard dollar. Volgens het Amerikaanse weekblad Newsweek (25 juni 1979) hebben buitenlandse concerns weer twee-en-een-half miljard dollar in Chili geïnvesteerd op grond van de vele faciliteiten, door de junta verleend, en waarvan Exxon, ITT, General Motors, Dow Chemical, Good-year en Mitsjoebisji profiteerden. Door een kwasi-referendum van 4 januari 1978 had het regime zichzelf ‘gelegaliseerd’.

Het voortdurende schrikbewind, met name tegen arbeiders en kleine boeren, tegen socialisten en radicalen (allen ‘communisten’ genoemd) tegen vrije kunstenaars en intellectuelen maakte verzet vrijwel onmogelijk. Door de regering georganiseerde moordaanslagen in het eigen land en daarbuiten (zoals op de ex-ambassadeur Letelier in de V.S.) maakten de eens bloeiende cultuur tot een aanfluiting. En als een hoon bleven de woorden naklinken, die mevrouw Pinochet met kerstmis 1973 had gesproken:

> Ik geloof dat God aanwezig is in ons leven, zowel in grote als in kleine dingen. In de omverwerping van de regering van Allende zie ik de hand van God. Laten we het feest vieren van de geboorte van het kind dat het licht aan de wereld bracht. Dit betekent voor ons de wedergeboorte van de geestelijke waarden, die voor velen verloren en voor anderen verdoezeld waren in de duistere uren, die we onder Allende hebben beleefd, voordat deze dageraad der vrijheid gekomen is...

Literatuur in Latijns Amerika (9): Chili
Tessa Zeiler

Eind vorige eeuw merkte de vooraanstaande Spaanse criticus Menéndez y Pelayo op, dat de Chilenen 'uitstekende geschiedschrijvers en juristen, maar zelden grote dichters zijn'. Nu we weten dat twee Chileense dichters de Nobelprijs voor Literatuur hebben gekregen, Gabriela Mistral in 1945 en Pablo Neruda* in 1971, en de Duitse criticus Günter Lorenz de lyriek zelfs een 'Chileense ziekte' noemt, dan is er reden te veronderstellen dat er één en ander gebeurd is.

Manuel Rojas.

Menéndez y Pelayo doelt met zijn kritiek op een kleine groep elitaire dichters, die indertijd de Europese romantici en met name de Spaanse meesters Zorrilla en Bécquer imiteerden. Lorenz heeft het over de lyrische aanleg van het volk. Door culturele en politieke ontwikkelingen in de loop van deze eeuw is de volkspoëzie op de voorgrond getreden.

Tegen 1880 vormde zich door de toegenomen handel en buitenlandse investeringen een nieuwe, sterk op Frankrijk gerichtte bourgeoisie. Als reaktie op de groeiende materialistische mentaliteit ontstond de eerste literaire beweging van Latijns-Amerika, het Modernisme. De term 'Modernisme' werd voor het eerst gebruikt door de Nicaraguaanse poëet Ruben Darío, toen hij in Chili in 1888 zijn bundel *Azul* publiceerde. De Modernisten, die vooral de dichter op een voetstuk plaatsten, waren, ondanks hun kritiek verre van sociaal bewogen (met uitzondering van de Cubaan José Martí). Ze sympathiseerden vanuit een ivoren toren met de socialisten en anarchisten, maar waren bang voor veranderingen. Alhoewel hun invloed beperkt bleef tot een kleine culturele elite, is door hun aktiviteiten het schrijverschap voor het eerst in de geschiedenis van het Zuidamerikaanse continent als een beroep erkend.

In Chili heeft het Modernisme maar een korte bloei gekend. Toen in 1891 een financiële crisis uitliep op een burgeroorlog, waren het niet de akademisch

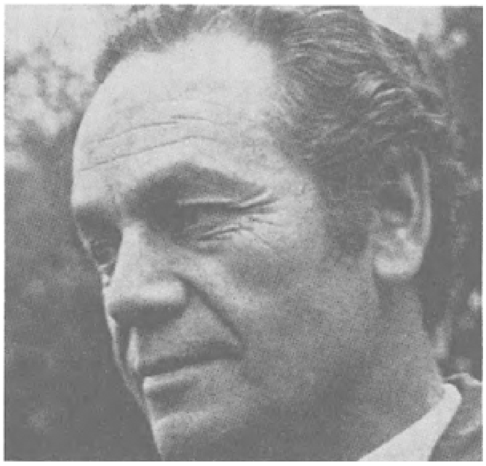
geschoolden, maar de schrijvers uit de lagere milieu's die een oplossing probeerden te vinden voor de politieke vraagstukken van het moment. Het is opvallend hoeveel dichters en schrijvers aan het begin van deze eeuw uit de lagere- en middenklasse afkomstig waren. (Neruda's vader wat treinmachinist; Manuel Rojas was zetter en huisschilder en Nicomedes Guzmán, de eerste revolutionaire schrijver samen met de Mexicaan Mariano Azuela, was de zoon van een straatventer). Talloze boeken, van bv. Baldomero Lillo, beschrijven de slechte levensomstandigheden van de bevolking op het platteland, de mijnwerkers en het proletariaat in de grote steden. Een diep geworteld sociaal bewustzijn is nog steeds één van de kenmerken van de Chileense literatuur. Daarnaast zijn de Chilenen enorme natuurbeschrijvers. Chili is 4000 kilometer lang en kent derhalve een zeer gevarieerde natuur. Een meester op dit gebied in de roman is Mariano Latorre (1886-1955). Gabriela Mistral en Pablo Neruda zijn de vertegenwoordigers in de poëzie. Eén van de hoogtepunten uit de Chileense literatuur is de passage uit *Canto General* van Neruda waarin hij de flora en fauna van Chili beschrijft.

De culturele en politieke ontwikkelingen in Europa in de

twintiger en dertiger jaren hebben grote invloed gehad op de gebeurtenissen in Latijns-Amerika. De Chileense dichter Vicente Huidobro kwam in Frankrijk in kontakt met de avant-gardebewegingen en werd met zijn dynamische, abstracte poëzie de leider van het Zuidamerikaanse surrealisme. Neruda maakte deel uit van de Spaanse ‘Generatie van '27’ met dichters als García Lorca, Alberti en Aleixandre, uit welke tijd zijn beroemde *España en el corazón* stamt. Hun werk, dat het definitieve einde betekende van het Modernisme, is samen met dat van de Peruaan Cesar Vallejo en de Mexicaan Octavio Paz van doorslaggevend belang geweest voor de hele Spaanstalige poëzie. Naast de inbreng van literaire vernieuwingen, was vooral hun politieke stellingname belangrijk, waarmee zij een stempel drukten op het culturele leven in Chili. Ze spraken zich uit voor het communisme, namen aktief deel aan het politieke leven en voerden felle polemieken met o.a. de marxistische dichter Pablo de Rohka. In navolging van hetgeen in Spanje geschiedde, werd een Volksfront gevormd, dat in 1938 aan de macht kwam. De literaire kinderen van deze politieke beweging waren jonge, militante en antifascistische schrijvers, die zich sterk solidair voelden met de arbeidersklasse. Zij eisten dat de literatuur, meer nog dan een esthetische, een sociale funktie moest hebben. Uit de conflicten die ontstonden tussen de aanhangers van het surrealisme en die van de sociale poëzie kon de ‘anti-poëzie’ van Nicanor Parra ontstaan. Voor wat het proza betrof, werd felle kritiek geuit op de oppervlakkigheid en het ‘dekoratieve’ van de streekromans. Nieuwe thema's, zoals de klassestrijd, het aanklagen van het grootgrondbezit en het imperialisme deden hun intrede. Niettemin bleek het gros van de schrijvers die de veranderingen voorstonden, nog niet in staat om hun politieke overtuiging in een literaire vorm te gieten. Vandaar dat ze wel een ‘gefrustreerde’ generatie zijn genoemd.

De reaktie bleef dan ook niet uit. In 1946 veranderde het politieke regiem. In het toneelstuk *Los invasores* ('63) van Egon Wolff wordt de opluchting van de bourgeoisie na de ‘tien jaar lange nachtmerrie van het Volksfront’ geschetst in de laatste zinnen van het stuk, wanneer Pietá aan haar man vraagt: ‘Wat voor iets verschrikkelijks droomde je dan?’ En hij, nog bevangen door de angst: ‘Oh, kinderen kom! Ze kwamen allemaal het huis binnen. Ze waren overal, maakten alles kapot, namen alles mee... Oh, mijn God.’ Pietá: ‘Maar wie waren die mensen dan die alles meenamen?’ Hij: ‘Niemand... niets liefje. Dromen, anders niet. 't Is nu allemaal voorbij.’

Maar de jeugd had het vertrouwen in hun ouders verloren. Het waren nu de kinderen uit de intellectuele milieu's, zij die zich een universitaire opleiding en buitenlandse reizen konden veroorloven, die de nieuwe literaire stroming zouden bepalen. In de poëzie werd het epigonisme van Neruda, De Rohka en Huidobro afgezworen. In het proza werd de ‘simpele literatuur van de autodidakten van '38’ verworpen en men richtte zich op de Noordamerikaanse en Engelse literatuur, waarvan ze de verteltechnieken overnamen. Voor hun thema's staken ze de hand in eigen boezem: het morele en economische verval van de Chileense aristocratie. Het literaire niveau van de boeken van José Donoso maakte dat de Chileense roman, mede gezien in het licht van de ‘boom’ van de Zuidamerikaanse literatuur, voor het eerst internationaal de aandacht trok. Opnieuw echter zouden politieke gebeurtenissen het culturele leven in Chili ingrijpend veranderen. Maar voordat ik daar verder op inga, eerst een overzicht van de belangrijkste dichters en schrijvers, die zich na de grote meesters hebben onderscheiden.

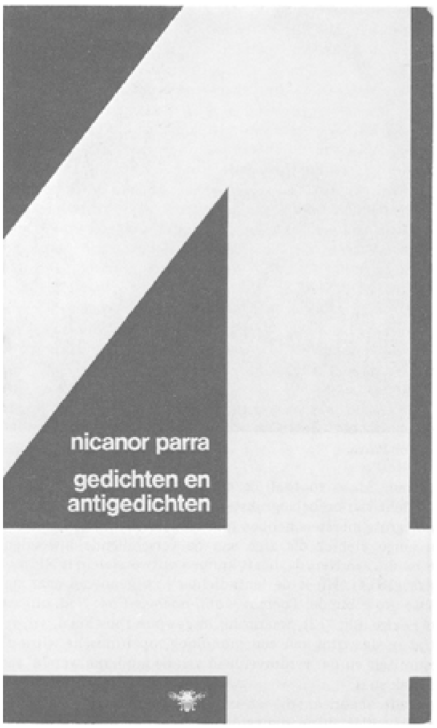


Nicanor Parra.

De enige dichter die zich aan de verschillende invloeden, vooral die van Neruda, heeft kunnen ontworstelen, is Nicanor Parra (1914). Hij is de ‘anti-dichter’, zo genoemd naar zijn eerste grote bundel *Poemas y anti-poemas* ('54; Ned. uitgave De Bezige Bij, '72), waarin hij in gewone spreektaal, vrijwel altijd in de vorm van een monoloog, op ironische wijze de absurditeit en de ‘verdorvenheid van de moderne wereld’ aan de kaak stelt.

Van alle theorieën die er bestaan over wat anti-poëzie is, noem ik hier alleen die van de Cubaanse criticus en dichter Fernández Retamar, die de anti-poëzie van Parra beschouwt als ‘anti-Neruda poëzie’ (wat wil zeggen: niet geschreven in de barokke stijl van Neruda) en de anti-poëzie in het algemeen als een avant-gardebeweging ná alle ‘ismen’. Het werk van Parra is alleen dan anti-poëzie, wanneer hij zijn eigen poëtische (anti-poëtische) ideologie toetst aan een andere opvatting. Zelf heeft Parra zijn definitie van wat een anti-dichter of anti-gedicht is, neergelegd in het gedicht ‘Test’, waarin hij de lezer vraagt te onderstrepen wat volgens zijn mening juist is.

Wat is een anti-dichter:
Een handelaar in urnen en doodskisten?
Een priester die nergens in gelooft?
Een generaal die aan zichzelf twijfelt?
...
Een danser aan de rand van de afgrond?
Een narcist die van iedereen houdt?
...
Een revolutionair in zakformaat?
Een kleinburger?
Een charlatan?
  een god?
    een naïeveling?
Een provinciaal uit Santiago de Chile?



Parra is een cynicus en een rasindividualist; een lucide zwartkijker die altijd heeft geweigerd zich met kerk, staat of welke ideologie dan ook in te laten. Om zich te kunnen handhaven met zijn nihilistische visie op het aardse bestaan ('De wereld is één groot riool'), zegt hij in het gedicht Acta de Indepencia:

> Onafhankelijk
> Van de plannen van de katholieke kerk
> Verklaar ik mijzelf een onafhankelijk land.
> ...
> Dat het Centrale Comité me vergeve.

Daarentegen deelt hij met een heleboel andere links georiënteerde dichters een grote sympathie voor de traditionele volkspoëzie. In *La Cueca larga* (uit 1958; de 'cueca' is een Chileense volksdans) imiteert hij knap en humoristisch de tekst van de liedjes die tijdens de dans gezongen worden.

Op latere leeftijd, in *Canciones rusas* ('66), trekt Parra zich droevig en gekwetst terug. Hij had zich niet geliefd gemaakt met zijn 'onafhankelijke' kritiek. 'Schrijf maar wat jullie willen / In de stijl die jullie het beste lijkt / Er is teveel bloed onder de bruggen doorgevloeid / Om te blijven geloven / Dat er maar één weg bestaat / In de poëzie is alles geoorloofd'. Nostalgisch en verdrietig om vrienden die hij 'om één of andere reden verloor', neemt hij afscheid van zijn lezers 'met een geforceerde glimlach. / ... Maar luister naar mijn laatste woord: / Ik neem alles wat ik gezegd heb terug. / Met de grootste bitterheid van de wereld / Neem ik alles wat ik gezegd heb terug.'

Een hele andere figuur is de dichter Gonzalo Rojas, een tijdgenoot van Parra en ambassadeur in Cuba tijdens het regiem van Allende.

Rojas wordt nu in Chili als één van de voornaamste vertegenwoordigers van de hedendaagse poëzie beschouwd. Hij is een poëet in de traditionele zin des woords. In zijn eerste twee bundels, *La miseria del hombre* ('48) en *Contra la muerte* ('64), stelt hij zich gepassioneerd en wanhopig de grote levensvragen. Hij is echter geen fatalist. Zijn verzen zijn lang en niet rijm gebonden. In zijn laatste boek *Oscuro* ('77) is zijn stijl bondiger en heeft zijn jeugdige élan plaatsgemaakt voor de berusting van

een oudere man. Het na dit artikel afgedrukte gedicht is geschreven na 1973 in Venezuela, waar hij nu als balling woont.

Enrique Lihn ('29) behoort tot de intellectuele literaire stroming van de jaren vijftig die zich aansloot bij het existentialisme. In zijn eerste gedichtenbundels, die nog vrij abstract zijn, overheerst de metafysische angst voor het bestaan: de mens veroordeeld tot het rijk der ‘schaduwen’, de dood en het niets.

Vanaf *La pieza oscura* ('63) en *Poesía de paso* ('66), waarvoor hij de prijs van Casa de las Americas kreeg, wordt Lihn's poëzie concreter, zijn stijl verhalender en komen er andere thema's naar voren. Hij wordt persoonlijker en schrijft, niet zonder ironie, over zijn ervaringen als kind op katholieke scholen en zoekt in de jeugd de mogelijkheid het leven zijn waarde terug te geven: ‘Wat zal er worden van de kinderen die we waren.’ Of hij is geobsedeerd door zijn rusteloosheid, wanneer hij zich een vreemde voelt in een grote stad, zoals in het gedicht Market Place. Een andere preoccupatie, welke in zijn latere werk centraal komt te staan, is die van de funktie van de poëzie en het dichter zijn. In toenemende mate worden zijn verzen vrijer en zijn taal eenvoudiger, vooral door het gebruik van spreektaal. Ook zijn houding wordt steeds ironischer, zowel ten opzichte van de vorm als de inhoud van zijn gedichten. Zo steeks hij bijvoorbeeld, zeer humoristisch, de draak met het klassieke sonnet. In *La musiquilla de las pobres esferas* ('69) schrijft hij tenslotte poëzie tegen de poëzie, een anti-poëzie. Alles waaruit het conventionele gedicht is opgebouwd, breekt hij af. Volgens Lihn is zijn poëzie zoiets als een gebruiksvoorwerp ‘voor kortstondig gebruik’. Een uitspraak die zeer toepasselijk is op zijn laatste bundel *Paris*, *situación irregular* ('77). Het boek is onderverdeeld in vier hoofdstukken, die elk een verschillende kant van Lihn's werk laten zien. Het titel ‘gedicht’ bestaat, naar het lijkt, uit een aantal losse aantekeningen van iemand die in Parijs rondloopt, z'n ogen de kost geeft en associeert op zijn indrukken. Maar de fragmenten zijn beladen met meerdere betekenissen. Aan de lezer welke associaties en connotaties hij eruit wil halen. De kortste typering van Lihn's proza/poëzie is: ludiek.

Tenslotte noem ik de vertegenwoordiger van het romantische genre in de Chileense poëzie: Jorge Teillier ('35). Als zoon van arme communisten uit het zuiden van het land kwam hij naar de hoofdstad, waar zijn eerste vrienden de sociale poëzie als zaligmakend beschouwden: ‘Ik was daar echter niet toe in staat en heb daar een schuldgevoel aan overgehouden, dat me tot op vandaag de dag nog achtervolgt.’

Teillier is een dromer, die zich prettig voelt in de natuur of thuis in vertrouwd gezelschap. Het lawaai en de stank, de harde werkelijkheid van de stad maken hem wanhopig. De

toon van zijn poëzie is die van ‘een jonge vermoeide stem en een trieste glimlach’. Zonder metrum, rijm of rethoriek brengt hij onverbloemt, maar op een vriendelijke manier zijn desillusies en heimwee over. Hij publiceerde acht gedichtenbundels, waaronder *Para ángeles y gorriones* ('57) met het prachtige gedicht Nieve nocturna. Uit zijn laatste boek *Muertes y maravillas* ('71) is het gedicht gekozen dat hierbij staat afgedrukt.

MANUEL R O J A S

Van de sociale roman die, zoals eerder gezegd, weinig succesvol bleek te zijn, is Manuel Rojas (1896) de eenzame koning. Hij begon op z'n 17de met het schrijven van verhalen en gedichten die hij in kranten en tijdschriften publiceerde, terwijl hij zich met de meest uiteenlopende baantjes in leven hield. Rojas is wellicht de enige auteur in Latijns-Amerika, die erin geslaagd is het lompenproletariaat waarheidsgetrouw in zijn boeken over te brengen. Hij kende het leven van de paria's en de misdeelden uit eigen ervaring.

Rojas schreef zeven romans, drie verhalen- en twee gedichtenbundels, waaronder *El delincuente* ('29), verhalen in de geest van Dostojewski, de klassiek geworden roman *Hijo de ladrón* ('51) en *Punta de rieles* ('60), de geschiedenis van een moord om sexuele motieven.

Hijo de ladrón (*Dievezoon*) verhaalt de omzwervingen van de zoon van een dief (de ik-figuur), die van kindsbeen af voor zichzelf moet zorgen, nadat zijn moeder gestorven en zijn vader gevangen genomen is. Mogelijkheden om zich aan zijn milieu te onttrekken zijn er niet en worden hem ook niet gegeven, zodat hij gedoemd is als delinquent door het leven te gaan. Het boek geeft een ontroerend en authentiek beeld van het leven van de allerarmsten van de Zuidamerikaanse samenleving, waarin het geweld een grote rol speelt: de wreedheid van een man die de kleine Aniceto in elkaar trapt of de vernietigingsdrang van de paupers uit de achterbuurten, die tijdens een stadsoproer hun woede botvieren op de winkels en de trams, de symbolen van de grote stad. Het is de onderlinge solidariteit, die Aniceto het hoofd boven water doet houden.

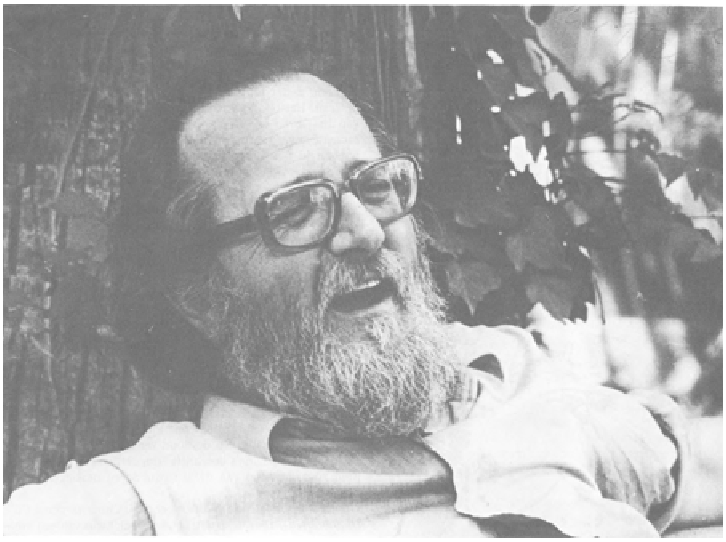
Met Rojas zijn Carlos Droguett (1912) en Fernando Alegría (1918) de enigen van de zg. ‘Generatie '38’ die boven de middelmaat uitsteken. Droguett wijst, met eenzelfde kritische houding ten opzichte van de maatschappij als zijn tijdgenoten, elke vorm van engagement of compromis af. Hij stelt zich niet in naam van de massa op, daarmee het gevaar van een saai of dogmatisch proza vermijdend. Zijn belangrijkste thema's zijn het geweld en de dood. Hij schrijft in een razendsnelle stijl. De vaak lange monologen zijn eerder om naar te luisteren dan om te lezen. Zijn kleine roman *Eloy* ('60; in het Nederlands vertaald bij De Bezige Bij, '64) is gebaseerd op een historisch feit: de achtervolging, door een stel geheime agenten, en de dood van de bandiet Eloy in juli 1941. In 135 pagina's beschrijft Droguett wat er in de laatste uren voor de dood van de al gewonde en omsingelde Eloy omgaat.

Droguett's best geslaagde boek echter is *Patas de perro* ('65; *Hondepoten*). Hierin vertelt hij de geschiedenis van een monstertje, half mens, half hond, dat vecht tegen de haat van zijn achtervolgers die hem willen ophangen. Dit menshondje, Bobi, symboliseert de uitzichtloze strijd tegen de menselijke vooroordelen. Het verhaal is gedeeltelijk autobiografisch - de naam van de verteller, Carlos, wordt één keer genoemd - en speelt zich af in de journalistieke - en literaire wereld van Santiago. In tegenstelling tot Rojas en Droguett van wie nu niets meer wordt vernomen, is Fernando Alegria nog zeer aktief in zijn grote en veelzijdige literaire produktie. Alegría, die al meer dan vijftien jaar in Californië woont waar hij Zuidamerikaanse literatuur doceert aan de universiteit van Standford, is een vooraanstaand criticus en essayist, die in één adem wordt genoemd met Sábato, Vargas Llosa en Roa Bastos. Hij publiceerde een twintigtal boeken, waaronder een Chileense literatuurgeschiedenis van deze eeuw (waar hij zichzelf niet in vermeldt), verzamelde essays, romans en gedichten. Alegría is misschien de eerste geweest, die de moderne verteltechnieken in de Chileense literatuur heeft geïntroduceerd. Zijn bekendste romans zijn *Caballo de copas* ('57), het verhaal over een Chileens renpaard in San Francisco, *Los días contados*, de geschiedenis van een jonge bokser die door het leven wordt gehard en *El paso de los gansos* ('75), een poging om de gebeurtenissen die aan de staatsgreep vooraf gingen te analyseren.

Het is mogelijk dat het uitgesproken Chileense karakter van vele romans de buitenlandse uitgevers ervan hebben weerhouden om vertalingen op de markt te brengen. José Donoso daarentegen is het voorbeeld van een Chileense schrijver die met zijn boeken een universeel niveau heeft bereikt.

Donoso ('24) studeerde en doceerde Engelse literatuur in Chili en de Verenigde Staten, waarna hij zich in 1967 in

Spanje vestigde. In zijn hele oeuvre is in de typering van zijn personages en zijn humor de invloed van zijn favoriete schrijvers, Dickens en Henry James, waarneembaar. Hij schreef vijf romans, die allemaal onder één noemer zijn samen te brengen: vijf familiekronieken die de Chileense maatschappij karikaturiseren. In alle boeken gaat het om aan lager wal geraakte families, bij wie hun angsten en onzekerheden in hetzij geweldadigheid, hetzij sexuele abnormaliteiten ontaarden. Altijd worden de (gewezen) rijken in zekere zin door hun ondergeschikten overheerst en hebben zij sexuele relaties met hen, die ook altijd fataal aflopen. Niet dat Donoso de lagere standen idealiseert. Iedereen gaat aan zijn eigen daden ten gronde. In elk boek zien we dezelfde symboliek terugkeren: de overheersende grootmoeder, (te vereenzelvigen met het bouwvallige huis waarin ze woont), die sexueel gefrustreerd is en incestueuze verhoudingen heeft; de man, een zwakkeling met een Oedipus-complex, die z'n uitvlucht zoekt in het geweld, waarvan hijzelf het slachtoffer wordt; het kind, dat de tragedie van de ouderen niet kent en nog niet is opgezadeld met schuldgevoelens en verantwoordelijkheidsbesef, wiens spelletjes een tegenwicht en een spiegelbeeld vormen van de rampspoedige ervaringen van de ouderen.



José Donoso.

In zijn eerste twee romans, het meerdere malen bekroonde *Coronación* ('57) en *Este domingo* ('67) verkent hij als het ware het terrein van zijn thematiek om die daarna in het absurde door te trekken. *El lugar sin limites* (*Deze plaats is overal*; Meulenhoff, '74) is één grote karikatuur van de verloedering, waar de vader een travestiet is, de dochter een maagd en een frigide hoer, het huis een bordeel en waar de grootgrondbezitter z'n machtswellust op wrede wijze botviert. *El obsceno pájaro de la noche* (*De obscene nachtvogel*; De Arbeiderspers, '77) is behalve een satire op de maatschappij, waarin Donoso al zijn vaste thema's en symbolen weer verwerkt, ook een experimentele roman. Het verhaal verloopt niet chronologisch en het standpunt van de verteller is niet altijd even duidelijk.

Het is het kind wat in Donoso's laatste en meest ambitieuze roman *Casa de campo* ('78) (hij noemt het zelf een fabel) de boventoon voert. Drieëndertig neven en nichten, in de leeftijd van 5 tot 17 jaar, worden in het landhuis waar de hele familie de zomer doorbrengt, een dag (of een jaar, dat is niet duidelijk) aan hun lot overgelaten, wanneer de ouders met het personeel een uitstapje gaan maken. De kinderen, die praten en denken als volwassenen, belichamen al het goed en vooral het kwaad wat de mens in zich heeft. Incestueuze verhoudingen, sexuele aberraties,

kwaadwillige obsceniteiten, intriges en verraad zijn aan de orde van de dag. Het liefste spelen ze het spelletje 'La Marquesa salió a las cinco' (De markiezin is om vijf uur uitgegaan), een metafoor van het groteske leven van de ouderen. Wat hun bindt is de angst voor de komst van de kannibalen, de stormen van kleefkruid en het opschietende gras dat het huis dreigt te overwoekeren. Het enige sociaal voelend mens, Adriano, zit onder het mom een gevaarlijke gek te zijn, opgesloten in de toren. Wanneer de ouderen terugkeren van hun tochtje is de ondergang al reeds een feit.

Nog minder 'Chileens' dan Donoso is Jorge Edwards ('31). In *El peso de la noche* (uitgeroepen tot het beste boek van Chili van 1965) en de verhalenbundel *Las máscaras* houdt Edwards zich bezig met de generatieconflicten binnen één familie, waarbij het hem voornamelijk gaat om de psychologische processen die zich daarbij afspelen.

Naar aanleiding van een kortstondig verblijf als diplomaat in Cuba in 1970-71, waar Edwards om zijn vermeende anti-revolutionaire houding werd weggestuurd, schreef hij het autobiografische *Persona non grata.* Het zijn de politieke, literaire en persoonlijke herinneringen van een schrijver/diplomaat, die zich verwikkeld zag in de problemen waar Cuba in die tijd mee kampte.

Door de val van Allende verloor hij zijn baan en vestigde zich in Spanje. Vorig jaar publiceerde hij daar de roman *Los convidados de piedra*, waarin hij de visie van de reactionaire, fascistisch gezinde Chileense bourgeoisie op de politieke geschiedenis van Chili en met name de staatsgreep tracht weer te geven. Door het gebruik van een filmische verteltechniek van zich door elkaar afspelende situaties en dialogen wordt het verhaal nogal verwarrend. Een boek dat, volgens enkele Chilenen, 'in ieder geval de onbenulligheid van degenen die het fascisme aanhangen aantoont.'

Unidad popular

Vrijwel alle literatuur van de afgelopen tien jaar staat in verband met de Unidad Popular van Allende en de staatsgreep. Een belangrijke plaats daarin wordt ingenomen door de politieke poëzie. Het Nieuwe Chileense Lied is de benaming voor de gezongen politieke poëzie, een fenomeen dat tijdens de Unidad Popular zeer populair was, waarmee door middel van geëngageerde teksten en daarbij gebruik makend van volksmuziek kritiek wordt geleverd op de sociale misstanden in Chili.

De voorloopster van het Nieuwe Chileense Lied is de legendarische zangeres, dichteres en kunstenares Violeta Parra (zuster van Nicanor). Zij verzamelde meer dan drieduizend authentieke volksliedjes, die ze op grandioze wijze vertolkte. Daarnaast schreef ze zelf eenvoudige teksten over haar eigen gevoelens, zoals het beroemde *Gracias a la vida*, of over de sociale ongelijkheid in de Chileense maatschappij. Zij was van arme afkomst en haatte de 'establishment'. Zij was geen vrouw die roem ambieerde en toen die toch kwam, pleegde zij zelfmoord. Haar kinderen, Isabel en Angel, en de dichters/zangers Patricio Manns en Victor Jara (die door de junta vermoord werd) hebben haar werk voortgezet.

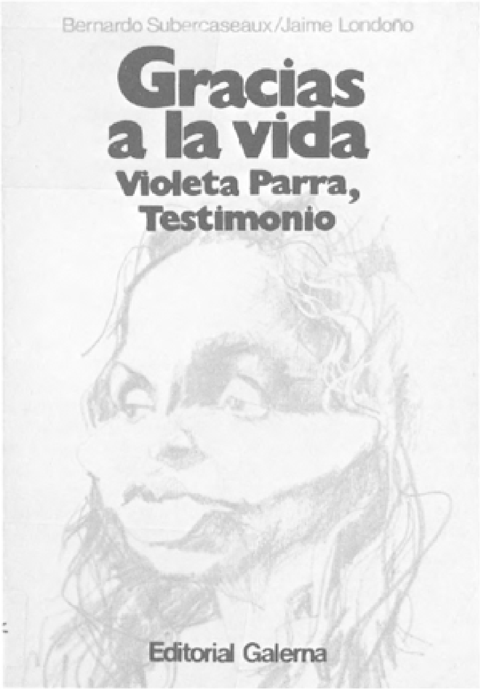
Ook van belang ten tijde van de Unidad Popular was, dat op grote schaal boeken en tijdschriften werden verspreid. De staatsuitgeverij Quimantú drukte in een half jaar meer dan een miljoen boeken, waaronder gedichtenbundels van Neruda en Mistral, kinderboeken en populair-wetenschappelijke werken, maar ook vertalingen van de wereldliteratuur. Verder bracht Quimantú nieuwe tijdschriften uit, zoals La Firme, een blad met alleen maar politieke strips. De verkooppunten werden zo gekozen, in kiosken, fabrieken en vakbondslokalen, dat een zo groot mogelijk lezerspubliek kon worden bereikt.

Kennis is macht, dus verboden de militairen het Nieuwe Chileense Lied en gooiden de boeken op de brandstapel. Al spoedig echter kwam het literaire verzet op gang.

De broedplaatsen van vooral de verzetspoëzie zijn de gevangenissen en de concentratiekampen. De gedichten die om begrijpelijke reden bijna altijd anoniem

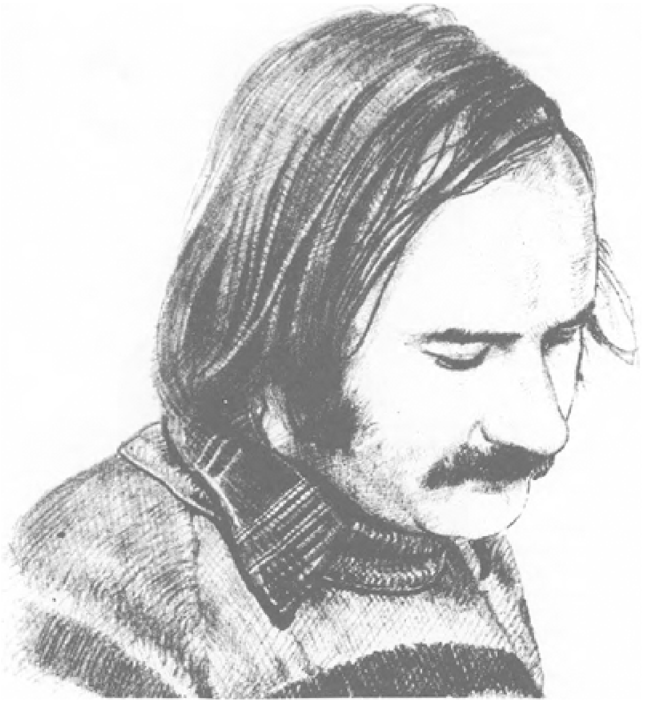
zijn, worden via allerlei wegen naar buiten gesmokkeld. In 1977 heeft Poëzie Hardop de voorstelling *Schatkist Doodkist* aan deze verzetspoëzie gewijd.

Violeta Parra.



De in boekvorm geschreven ervaringen, de zg. 'testimonios' (getuigenisromans), komen meestal in het buitenland tot stand, wanneer de gevangenen zijn vrijgelaten en uitgewezen. Deze vorm van literatuur grenst aan de journalistiek. De auteur legt een getuigenis af van het onrecht en de mensonterende gruwelijkheden die hij heeft gezien of zelf heeft moeten ondergaan. Vaak worden feitelijke gegevens, lijsten met namen en data toegevoegd. In Latijns-Amerika is de 'testimonio', gezien de konstante politieke onrust, een veel-

voorkomend en als zodanig erkend literair genre. In Nederland zijn twee vertalingen verschenen van Chileense getuigenisromans: *Chileense lente* van Sergio Stuparich (Wereldvenster, '77) en *Dagboek uit een Chileens concentratiekamp* van Hernán Valdés (Van Gennep, '76). Er zijn er meer, waarvan de bekendste *Prisión en Chile* van Alejandro Witker is.



Antonio Skármeta.

Een variant van de 'testimonio' is een boek als *Diario de viaje* van de schilder Guillermo Nuñez. Hij maakte in de gevangenis aantekeningen van zijn psychische strijd om te overleven, welke in de vorm van brieven de buitenwereld bereikten. *Diario de viaje* circuleerde in fotocopieën door heel Chili en diende later als catalogus bij een tentoonstelling van zijn schilderijen.

De schrijvers die niet in ballingschap zijn gegaan en die weigeren zich in te laten met de junta, moeten hun toevlucht nemen tot een geheimtaal vol dubbelzinnigheden en codes, die voor de goede verstaander duidelijk genoeg zijn. Zo schreef Guillermo Blanco, een bekende schrijver en journalist in Chili, het boek *Dulces chilenos* (Chileense taartjes), een verhaal over het gesprek van vier vrouwen in een banketbakkerij. Het dagelijkse kletspraatje is zo beladen met bijbetekenissen, dat er een spanning ontstaat die de wraakgevoelens en het verdriet van de vrouwen bijna tastbaar maakt. Eenzelfde omzichtige taal wordt gebruikt in het theater. Met dit verschil dat de toneelstukken vaak zeer humoristisch zijn, wat bevrijdend en tegelijk verhelderend werkt.

In de loop der jaren is de ijzeren greep van de censuur wel wat verzwakt. De mensen durven meer en er kan meer. De Unión de escritores jóvenes (Verbond van jonge schrijvers) kan gedichten op de muren van de straten plakken en hetzelfde verbond organiseerde eind vorig jaar de 'week voor de cultuur en de vrede', waar jonge dichters (Eric Polhammer, Antonio Gil, Ricardo Willson) uit eigen werk voorlazen en nu 'getolereerde' teksten van o.a. Neruda en Violeta Parra te krijgen waren. Er verschijnt sinds kort een cultureel tijdschrift: La Bicicleta (De fiets), waaraan schrijvers van wereldnaam meewerken, zoals Cortázar en Roa Bastos.

Onlangs publiceerde Enrique Lafourcade, auteur van drie fascistisch getinte boeken over Allende en de Unidad Popular, een artikel in het rechtse blad Qué pasa?, waarin hij zich uitsprak voor de terugkeer van alle Chileense schrijvers in ballingschap. Drie Chilenen, Fernando Alegría, Polí Délano en Armando Cassigoli, reageerden daarop met het idee een congres te organiseren van alle Chileense schrijvers, dat aan het einde van dit jaar in Chili zou moeten plaatsvinden. De Bond van Chileense Schrijvers (SECH) in Chili zou de bijeenkomst moeten voorbereiden. Het gevolg was dat de junta de SECH beschuldigde een dekmantel te zijn van communistische aktiviteiten en tot repressieve maatregelen overging. Veel ballingen zouden inderdaad naar Chili willen terugkeren. Zij houden nu in het buitenland de cultuur in stand waar ze indertijd de voorhoede van vormden. Uit hun werk uit de eerste periode van hun ballingschap spreekt woede, verdriet en solidariteit. Nu meer en meer heimwee. De produktie van de poëzie was in de eerste jaren het grootste. Bekende dichters als Gonzalo Rojas, Fernando Alegría, Hernán Lavín Cerda, Omar Lara en Hernán Miranda (de bundels van de laatste twee kregen de prijs van Casa de las Americas) konden terecht bij de Spaanse en Mexicaanse uitgeverijen.

Het aantal romans waaruit gezocht wordt naar oorzaak en gevolg van de politieke tragedie, is uiteraard nog beperkt. Daar is de tijd nog te kort voor. Eerder werd al melding gemaakt van *El paso de los gansos* van Fernando Alegría. Onlangs is de Nederlandse vertaling van *Soñé que la nieve ardía* (*Ik droomde van de brandende sneeuw*; Van Gennep, '79) van Antonio Skármeta verschenen.

Skármeta is de meest talentvolle en veelzijdige schrijver van deze tijd. Hij publiceerde een reeks verhalenbundels, waaronder het bekroonde *Desnudo en el tejado* (*Naakt op het dak*) en een aantal filmscripts, hoorspelen en kinderverhalen. Zijn hoorspel *La búsqueda* werd in Genève tot het beste van het jaar 1977 uitgeroepen. In Duitsland, waar hij nu woont, is hij een gevierd schrijver. Zijn succes komt vooral voort uit de enorme menselijkheid waarmee hij zijn personages portretteerd en zijn fijnzinnige humor, die in de Zuidamerikaanse literatuur zeldzaam is.

Ik droomde van de brandende sneeuw speelt zich af in de dagen van de Unidad Popular. Het verhaal vertelt hoe Arturo, een ambitieuze jonge voetballer uit de provincie die naar de grote stad trekt, in kontakt komt met de revolutionaire jeugd en de solidaire mentaliteit van het Santiago van '73. Parallel aan deze geschiedenis worden de lotgevallen beschreven van twee varietéartiesten, die zich in een soort tijdloosheid voortbewegen.

Skármeta tekent, met de humor en de ironie die hem eigen zijn, de sfeer van een historisch moment in de geschiedenis van Chili. De verhitte politieke discussies beschrijft hij in onvervalste Chileense spreektaal, zonder interpunctie, waardoor het verhaal iets jachtigs krijgt. Dit stijlmiddel wordt door veel Chileense schrijvers gebruikt, wanneer ze het over de Unidad Popular hebben.

Hetzelfde thema wordt behandeld in het boek *En esta lugar sagrado* van Polí Délano. Het verhaal wordt ons verteld aan de hand van de herinneringen van Gabriel Canales, die op de avond van de tiende september in de w.c. van een bioscoop wordt opgesloten. De elfde vindt de coup plaats en het theater gaat niet open. Om de tijd door te komen besluit Gabriel zijn leven de revue te laten passeren, wat hij doet door brieven te schrijven op de plérollen of gesprekken te voeren met zichzelf en imaginaire personen. Gabriel Canales is, net als Arturo bij Skármeta, een antiheld, die nauwelijks is opgewassen tegen de spanningen en veranderingen om hem heen. Ook net als bij Skármeta is de vrouw de drijvende kracht die de man politiek bewust maakt.

Délano ('36) is veruit de meest gepubliceerde Chileense auteur van de laatste jaren met een twaalftal boeken, waaronder de twee onderscheiden verhalenbundels *Cambio de máscaras* en *Dos lagartos en una botella.* Zijn kracht ligt vooral in het vertellen en zijn droge humor.

Tot slot noem ik de in Nederland gevestigde militante auteur Ariel Dorfman. In de eerste plaats is Dorfman een kundig literatuurcriticus en essayist. Onder Allende was hij één van de voormannen op het gebied van de culturele hervorming, werk wat hij in de huidige omstandigheden in gewijzigde vorm voortzet. Hij is bekend geworden met het boek *Hoe lees ik Donald Duck* (Uitg. SUN, '78), dat hij samen met de Fransman Armand Mattelart, een deskundige in de massamedia, in 1971 schreef. Het boek is de kritische, marxistisch geënte analyse van de fantasiewereld van Walt Disney. In Latijns-Amerika was het een bestseller. Ook publiceerde Dorfman in de jaren van de Unidad Popular *Moros en la costa* (*Kapers op de kust*), zijn eerste roman die, naar zijn eigen zeggen, het linguistische equivalent is van de verwarde toestand tijdens het regiem van Allende. Later in ballingschap schreef hij nog de satirische roman *Chilex and company*, een 'reisgids' voor Chili waarin hij, in de

schreeuwerige taal dit soort gidsen eigen, het land, de mensen en de zeden en gewoonten aanprijst.

Op het ogenblik houdt Dorfman zich bezig met het schrijven van verhalen en gedichten, waarmee hij duidelijk wil maken wat er in Chili aan de hand is en wat er in de mensen omgaat. In verschillende Nederlandse kranten en tijdschriften is in de afgelopen jaren werk van hem gepubliceerd.

Enrique Lihn

Market place

Reusachtige waskaarsen voor altijd ontstoken,
fonteinen van steen, torens van deze stad
waar ik, voor altijd, passant ben
als de dood zelf: dichter en vreemdeling;
prachtig schip van steen vanwaar de koningen en spuiers
uitkijken naar mijn duistere niet-bestaan.
De oude kuipers uit Europa allen tezamen
drinken, zingen en dansen alleen maar voor zichzelf.
De nacht, als enige, verandert niet van plaats,
dat weten op het schip de wachters van de nacht
met verminkte gezichten. Zelfs het steen ontkomt niet
- zoals overal - aan het voorbijtrekken van de nacht.

Uit: *Poesía de paso*, (1966)

Fragmenten uit Paris, situación irregular, (1977)

Verboden de schilderijen met een loupe te bekijken.
In plaats van kijken fotograferen.
Porte Dorée → Balard
Daumesmil → Etoile
Place D'Italie → Villete
Jussieu

Om m'n paraplu
bij Manuel
op te halen.

De erotische dromen van M. over zijn analiste beginnen - zegt hij - monotoon te worden. Hij zal van analiste of van dromen moeten veranderen, dromend van haar scheiden, etc.

De erotomonotonomanie
De erotomonotonomanie van de monotonen
erotische dromen.

Wat doet de Rue du Bac in de Rue du Bac.

Jorge Teillier

Om met de doden te praten

Om met de doden te praten
moet je woorden kiezen
die zij net zo makkelijk herkennen
als hun handen
de vacht van hun honden in het donker herkenden.
Woorden helder en rustig
als het water van de stortvloed verstild in het glas

of de stoelen rechtgezet door de moeder
nadat de gasten zijn weggegaan.
Woorden die de nacht opneemt
als het moeras het dwaallicht.
Om met de doden te praten
moet je kunnen wachten:
zij zijn angstvallig
als de eerste stappen van een kind.
Maar als we geduld hebben
zullen ze antwoorden op een dag
met een populierenblad gevangen door een gebroken spiegel,
met een vlam plotseling aangewakkerd in de haard,
met een donkere terugkeer van vogels
voor de blik van een meisje
dat onbeweeglijk afwacht op de drempel.

Uit: *Muertes y Maravillas*, (1971)

Omar Lara

Foto

Die daar rechts, op z'n knieën, onder de sik
   van Lenin,
dat ben ik.
Het is in een stad die ik heb gezien en niet heb gezien,
misschien ben ik er geweest, deze foto irriteert me,
ik moet er achter komen in hoeverre ik besta op die
   afbeelding.
Ik heb het niet gemakkelijk gehad in die stad.
Ik werd 's nachts wakker en bevond me daar,
met moeite keerde ik terug tot de werkelijkheid. Ik had zelfs een
   verhouding
met een meisje, totdat ze me bekende
slechts zinsbedrog te zijn. Sindsdien
zorg ik niet weg te gaan zonder plattegrond, de laatste tijd stop ik mijn
   zakken
vol met tabletten voor allerlei gebruik
en af en toe buig ik me over het gras en
   ruik,
want ik herken, echt, de geur van de straten
   die ik ken,
en onderscheid in de regen, aan de lucht van de
   modder,
de plek waar ik ben.

Uit: *Los buenos días*, (1972)

Hernan Miranda

Jachtseizoen gesloten

Na het praten over het belang van de partijen
In de revolutie
En over de noodzaak van het wel en het niet militant zijn
Heb jij in mijn kamer geslapen
Als een jonge hinde op de open plek in het bos.

Uit: *La moneda y otros poemas*, (1976)

Gonzalo Rojas

Hier valt mijn volk

In deze vleespot, het massa-
graf. Salpeter is hier het gedicht van mijn volk.
Steenkool is hier het haar van de vrouwen van mijn
volk,
die honderd kinderen hadden en die nooit aborteerden
zoals de prostituées
van de chique salons waar wordt gehandeld in
schoonheid.

Hier slapen de engelen van de vrouwen die
baarden
elk jaar. Hier klopt het hart van mijn
broeders.
Mijn moeder slaapt hier, gekust door mijn vader.
Hier slaapt de grond van onze waardigheid:
het ware, het tastbare, de vrijheid en de gerechtigheid.

Uit: *Oscuro*, (1977)

Violeta Parra

En hoog aan de hemel brandt de zon

Toen ik naar de pampa reisde
was ik zo gelukkig en vrij
als een vogel in de lucht
maar dat verdween daar snel
want eerst verloor ik mijn veren
en daarna verloor ik mijn stem
en hoog aan de hemel brandt de zon

Toen ik daar de mijnwerkers zag
in hun schamele behuizing
dacht ik bij mijzelf: de slakken
hebben het beter in hun huisjes
en ook de sluwe schoften
in de schaduw van de wet
en hoog aan de hemel brandt de zon

Al die krotten op een rij
dicht op elkaar, jawel, meneer
als die vrouwen op een rij
dicht op elkaar bij de waterput
allemaal met hun emmer
en hun gezichten zonder hoop
en hoog aan de hemel brandt de zon

Toen ik door een uitgestorven dorp liep
werd het mij zwart voor de ogen
hoewel: daar waar mensen wonen

is de dood nog veel erger
want daar is het recht begraven
want daar is het verstand begraven
en hoog aan de hemel schijnt de zon

Als iemand mij zegt: je droomt
je praat maar wat, je kletst
zeg ik: ga maar eens naar Chuqui
en in Shanta Juan is het nog erger
de mijnwerker weet niet meer
waarom hij zoveel pijn lijdt
en hoog aan de hemel brandt de zon

Ik ging naar Santiago terug
en ik begreep het vlotte toontje niet
waarmee de kranten vertellen
dat de arme het niet pikt
Onder de pikdonkere nacht
goud, salpeter, steenkool
en hoog aan de hemel brandt de zon

(vertaling: Bert Jansen)

Gedichten op affiches van de Union de Escritores Jovenes

Poezie voor op straat

Het is geruststellend te bedenken
dat net als konflikten
   tussen land
konflikten tussen mannen
   en vrouwen
ook een kwestie zijn van grenzen.

Erick Pohlhammer B

N.N.

Niet alle dagen zijn zondagen
maar er zijn grootmoeders
die zeven missen hebben
en uiterst onbezorgde mannen
met zeven glimlachen
die bezigheden verzinnen
die geen brood opleveren,
maar gebakjes.

Armando Rubio

De verschrikkelijke regen
zal terugkeren,
en een ieder zoekt
zijn familie.

Jorge Ramírez A.

(Vertaling: Erik Gerzon)

Ariel Dorfman

Het meisje zij verliest haar eerste tandjes

en dat wie is dat die
naast oom Roberto?

   ach, kindje, maar dat is toch je vader.

en waarom komt pappa niet?

   omdat hij niet kan.

is pappa dood
dat hij niet komt?

en als ik haar zeg dat pappa
leeft
dan lieg ik
en als ik haar zeg dat pappa
dood is
dan lieg ik.

en daarom zeg ik haar het enige dat ik haar kan zeggen
en dat geen leugen is:
hij komt niet omdat hij niet kan.

(Vertaling: Eric Gerzon)

Uit: *Desaparecer / Aus den Augen verlieren*, (1979)

Ariel Dorfman

Twee plus twee

We weten allemaal hoeveel stappen het zijn,
compañero, van de cel
tot die ene kamer.

Als het er twintig zijn,
dan brengen ze je al niet meer naar de WC.
Als het er vijfenveertig zijn,
dan kan het al niet meer zijn
om je te luchten.

Als je boven de tachtig zit
en je begint naar boven te gaan,
struikelend en blind,
en trap op,
ai, als je boven de tachtig zit
is er geen andere plaats
waar ze je heen kunnen brengen,
is er geen andere plaats,
is er geen andere plaats,
is er al geen andere plaats meer.

(Vertaling: Eric Gerzon)

Uit: *Desaparecer / Aus den Augen verlieren*, (1979)

Manuel Rojas: fragment

Wat kon ik mijn vriend vertellen? Mijn leven was als een geheim, een leven voor mij alleen. Op een dag is mijn moeder gestorven. Mijn vader kwam ons vroeg in de morgen wekken. ‘Mamma voelt zich niet goed’, zei hij.

En terwijl hij zich tot de oudsten richtte, voegde hij er aan toe:

‘Jullie moeten mee.’

Joao en Ezequiel kleedden zich aan en vertrokken. Wij, de twee jongsten, bleven vechtend tegen de slaap en de schrik rechtop in bed gezeten achter. Lange tijd ging voorbij. Je hoorde het getrappel van paardehoeven en het geklingel van de bel van de ambulance. Daarna stappen en stemmen in het huis. Toen werd het doodstil. Uiteindelijk kwam Ezequiel de kamer binnen.

‘Wij gaan weg’, kondigde hij aan. ‘Pappa zegt, dat jullie hier moeten blijven. We komen snel terug.’

‘Wat is er aan de hand, Ezequiel?’

‘Mamma is ziek.’

‘Wat heeft ze?’

Hij haalde zijn schouders op en maakte aanstalten om weg te gaan.

‘Ezequiel!’ riep ik. ‘Waar brengen ze haar naar toe?’

‘Naar de Eerste Hulp.’

Hij ging weg. We hoorden de straatpoort en opnieuw het belletje van de ambulance. Daniel en ik bleven alleen en zwijgend achter. We keken elkaar aan bij het licht van de kaars en wachtten:

'Wat zou ze hebben?'
Mijn moeder was altijd gezond geweest; ze klaagde nooit en nooit hadden we haar, zoals andere vrouwen deden, doeken met azijn, schijfjes aardappel of stukjes sigarettenpapier op haar slapen zien leggen.
Die plotselinge ziekte verbaasde ons meer dan dat we ervan schrokken.
'Zullen we opstaan?' stelde ik Daniel voor.
Het was nog donker en het was koud. Daniel wilde niet:
'Waarvoor? Wat zouden we uit bed moeten doen?'
Ik vond dat hij gelijk had, dus bleven we er in, wakker en ongerust, terwijl we ons duizenden dingen in het hoofd haalden. Af en toe zeiden we wat. In de loop van de morgen, net toen we van plan waren om te gaan ontbijten, hoorden we de poort opengaan. We gingen naar de binnenplaats. We zagen pappa naar ons toekomen; zijn ogen waren rood en hij had bleke, trillende lippen. Geschrokken bogen we ons hoofd. Hij legde zijn handen op onze schouders en liet ze daar even rusten. De woorden kwamen met moeite uit zijn mond, toen hij zei:
'Mamma is dood.'
Hij liep van ons weg, ging zijn slaapkamer in en deed de deur achter zich dicht. Daniel en ik begonnen te huilen. Joao en Ezequiel, die na vader binnenkwamen, kwamen naar ons toe; ze huilden, hielden hun hand in hun mond en liepen gebogen alsof ze last hadden van hun ingewanden.
We bleven daar een eeuwigheid staan; we verroerden ons niet en keken elkaar niet of soms voorzichtig aan; we wisten niet wat er gedaan moest worden en we durfden niets te doen. Het ontbijt op tafel werd koud en het water kookte droog, het vuur ging uit en niemand lette op het geroep van de venters, die elke morgen op een vast tijdstip hun koopwaar bij de poort aanprezen. Vanuit de slaapkamer van onze vader kwam geen geluid en niemand belde aan de deur. We waren

nieuw in de wijk en bovendien net aangekomen in Buenos Aires: geen buren, geen bekenden, geen vrienden; eenzaamheid en stilte.

Uit: *Hijo de ladrón*, (1951)

Jose Donoso: fragment

Even na het vertrek van de stoet merkte Wenceslao, dat het geschreeuw van zijn vader, dat de hele morgen onafgebroken had geklonken, was opgehouden.

'De schoften!' mompelde hij binnensmonds zodra het lawaai verstomd was, terwijl hij z'n mishandelde achterste in het rose porseleinen bidet van zijn moeder waste. 'Zij hebben hem volgestopt met opium.'

Hij trok z'n broek op en streek z'n linnen rok glad. Hij klom op het taboeretje van de toilettafel waar Balbina hem altijd opzette om zijn gezicht te poederen, waardoor hij op een lieve pop ging lijken: vandaag, door de haast van het vertrek, had zijn moeder er geen tijd voor gehad.

Wenceslao bekeek zich in de spiegel. Hij vertrok z'n gezicht in een kokette grimas, terwijl hij zijn hoofd op z'n linker schouder liet rusten: precies een gekleurd plaatje. Maar onmiddellijk daarop ging hij rechtop zitten en fronste zijn wenkbrauwen. Hij zocht tussen flaconnetjes en poederdonzen, omgevallen flesjes en doosjes met rouge, totdat hij eindelijk de schaar had gevonden. Hij gooide zijn gouden krullen naar voren en knipte ze vervolgens één voor één bijna tot op zijn schedel af. Hij liet ze op de toilettafel vallen, waar ze doorweekt raakten in plassen lotion en klefferig werden door de zalfjes.

Toen hij zijn hoofd optilde, bekeek hij zich nog eens in de spiegel. Vanuit het glas keek hem een jongetje aan met een paar ogen die niet van porselein waren. Zijn kaken tekenden zich, zonder de omlijsting van pijpekrullen, nog altijd fijn, maar nu krachtig af; en nu de weke, engelachtige contouren waren verdwenen, kwam zijn prachtige, met één rake slag uitgehouwen mond beter uit, die vermakelijk glimlachte bij de herkenning. Hij strekte zijn hand uit naar de spiegel om zichzelf een hand te geven.

'Hallo!' riep hij. 'Ik ben Wenceslao Gomara y Ventura... Om geen tijd te verspillen zag hij af van de verdere formaliteiten van het voorstellen. Er moest gehandeld worden; waarschijnlijk zouden de ouderen nooit meer terugkomen, maar daarom moest je de mogelijkheid dat ze binnen afzienbare tijd wel zouden terugkeren niet uitschakelen. Z'n rok omhoog houdend rende hij de gangen door, stoof door slaapkamers en zalen, studeer- en zitkamers, naai- en speelkamers, steeds dieper de gangen en alkoven van het reusachtige en verlaten huis in, terwijl hij dwalende neven en nichten ontweek, die probeerden hem tegen te houden om hem te vragen wat dát nou weer voor een belachelijke, armetierige vertoning was, totdat hij bovenaan de statige trap kwam, die als een slang van brons en marmer langs de wand van de grote ovale vestibule naar beneden liep. Een halve minuut bleef Wenceslao aarzelen naast de lantaarn, aan het begin van de roetsjbaan langs de bronzen leuning, die door vier amarant en goudkleurige geuniformeerde lakeien, onder het voorwendsel dat ze deze onvermoeibaar stonden te poetsen, altijd in de gaten werd gehouden om te voorkomen, dat één van de kinderen er van af zou glijden. Toen hij zag dat die al bezet was door een eindeloos aantal lachende, gillende en over elkaar buitelende neven en nichten die over het gladde oppervlak naar beneden gleden, vond hij het maar beter de trap af te rennen. Beneden liep

hij in aller ijl over de windroos op de tegelvloer van de vestibule, dwars door het kabinet van de Moren, het zaaltje waar oom Anselmo z'n boxring op het Beauvais-tapijt had geïmproviseerd en de galerij met de malachiete tafels, tot hij hijgend de deur van de bibliotheek bereikte, waar hij stilstond. Hij klopte om zich aan te kondigen en ging naar binnen voordat de deur werd opengedaan.

'Arabela?' vroeg hij.

'Ik kom al', antwoordde zijn nicht van de bovenste van de vier boekengalerijen. 'Zijn ze weg?'

'Ze zijn weg. Maar Froilán en Beltrán hebben me verraden; ik zal hem niet kunnen zien tot...'

'Dat is een kwestie van even geduld hebben.'

'Maar ik wacht al vijf jaar lang.'

Terwijl Arabela naar beneden kwam en met het voornemen de kuisheid van zijn nicht te respecteren, - hij zou ook de kuisheid van z'n andere nichten hebben gerespecteerd als hij in hun preutse gedoe iets meer dan veinzerij had gezien - verborg hij zich achter het kamerscherm om zijn meisjeskleren te verwisselen voor een blauwe broek, een wit overhemd en gemakkelijke schoenen. Daarop zei hij:

'Ik ben klaar.'

Eenmaal tegenover Wenceslao, als man gekleed en met z'n korte haar, onthield Arabela zich van commentaar noch gaf ze blijk van enige verbazing: maar door haar bril zag ze alles, al gleed die van haar neusje af en moest ze daarom haar hoofd naar achteren buigen om beter te kunnen zien, waardoor ze met vier ogen kon kijken. Je kon er op rekenen dat Arabela geen ophef zou maken: op haar dertiende, zonder ooit de bibliotheek te hebben verlaten, wist ze al werkelijk alles. Wenceslao had dat van jongs af reeds opgemerkt, toen hij zijn eerste broek had gekocht en een muts om zijn krullen te verbergen. Vanaf het begin had hij Arabela als bondgenoot gekozen, daar hij haar goed kon gebruiken om de vermomming (waarvan hij zeker wist dat hij zo wás) in de bibliotheek te verstoppen, waar niemand van de familie ooit kwam. 's Nachts sloop hij dan zijn bed uit en liep, wegduikend voor de wakende lakeien, naar beneden naar de bibliotheek en bleef daar uren en uren zonder iets te zeggen of te doen, als man gekleed rustig zitten om de tijd, die door zijn uitdossing als meisje was vervalst, terug te winnen. Arabela ging dan tegenover hem zitten, welwillend glimlachend met haar handen gevouwen in haar schoot, gespeend van de onweerstaanbare drang zich te moeten amuseren of haar bestaan te rechtvaardigen. Ze bleef in haar concertstoeltje naast het raam zitten, verzonken in het peinzend leren kennen van haar eigen wraak. Toen zij hem nu zag, vroeg zij:

'Ga je naar de toren?'

'Ga mee.'

'Nee.'

'Waarom niet?'

'Omdat je stem trilt.'

'Daarvoor heb ik redenen te over, lijkt me.'

'Is het dat wat de mensen hoop noemen wat je parten speelt?'

'Ongetwijfeld.'

'Ik geloof niet, dat ik graag hoop zou hebben als dat me net zo kwetsbaar zou maken als jou.'

'Als iemand geen hoop heeft, Arabela, dan blijft hij zijn hele leven onverschillig en alleen en wanneer hij de leeftijd heeft bereikt zich aan iemand of iets te geven, dan kan hij dat niet.'

'Ik heb me gegeven aan de zaak om ze hier vandaan te krijgen

en toch ken ik die emotie waar jij aan onderhevig bent niet.'

'Ik vraag me af of een wraak als de jouwe, op zich een respectabele drijfveer omdat er een gegronde reden voor is, een basis kan zijn voor hoop.'

Arabela hoefde niet over het antwoord na te denken:

'Nee, maar door hen ertoe aan te zetten, uit wraak, deze tocht te ondernemen en zich te verliezen in de waan, sluit ik me aan bij jouw hoop, zonder aan je programma mee te doen.'

'Ik ben te jong om een ander programma te hebben dan dat van mijn vader.'

'Wat nogal gevaarlijk kan zijn.'

Eén van de vele riten die op Marulanda gebruikelijk waren, was 'het uur der liefkozingen'. Om te kunnen pronken met hun tederheid verzamelden de moeders hun kinderen om hen dan, tegenover elkaar gezeten, hartstochtelijk te kussen en te strelen en hen te verzekeren dat zij dood zouden gaan als hen iets naars zou overkomen. Op een keer tijdens zo'n affectieve concurrentiestrijd was Arabele, die toen nog klein was, aan een flauwte bezweken. Ludmilda, haar moeder, die ten prooi was aan het meest onbeschrijfelijke lijden, had geprobeerd zich met een zijden kous op te hangen om zo de grootheid van haar verdriet te tonen, daarmee de zorg van de doktoren en de familie naar zich toe trekkend. Ondanks het gevaar waarin ze elkaar hadden gestort, herstelden moeder en dochter zich spoedig en Ludmilda, die hiermee de winnares van de tederheidswedstrijden was, werd door haar man Terencio en alle familieleden erkend als hét voorbeeld, het bewonderenswaardige monument van de moederliefde. Arabela groeide vanaf dat moment weinig en werd expert in de kunst niet aanwezig te lijken.

Uit: *Casa de campo*, (1978)

Poli Delano
Fragment uit: *Como la hiena* (Als een hyena)

'Hallo', zei de Zweed tegen me met een perfect Mexicaans accent, wat me verbaasde. 'Ik zie in uw ogen, dat we goede vrienden kunnen, worden. En ik vergis me nooit.'

Ik had hem eigenlijk willen vragen waar hij vandaan kwam en hoe oud hij was, want zijn leeftijd was niet te schatten. Maar - goed, ik heb al gezegd dat het een rare dag voor me was - de enige vraag die ik hem stelde, was of hij veel van de tango hield, misschien omdat ik intuitief bang was voor een volgende toenadering van Tongolele.

'De tango? U vraagt me of ik van de tango houd? Luister.' Hij begon heel zacht dat van 'hoe goed is het te dansen op de vaste grond' te zingen, zonder theatraal vertoon en, tenminste volgens mij, in precies het goede ritme en met de juiste intonatie. En ik keek naar hem en hij was Manuel, hij was niet de Zweed, maar Manuel en we zaten ook niet dáár, maar we waren met de 'kale', Medellin en liepen door de straten bij de haven, nadat we met veel kabaal drie flessen wijn hadden gedronken en onze laatste cent in het Casino de Viña hadden verspeeld, waar geen van ons drieën eerder was geweest, dronken, schaamteloos en heel gelukkig, met z'n drieën over de Avenida Brasil bijna luidkeels zingend 'kom meisje, ik wil niet dat je droevig bent, de nacht is lang, ik weet niet waarom je huilt', natuurlijk is dat een heleboel jaren geleden, maar de Zweed was Manuel, met z'n uitpuilende ogen, zijn duivelse lach, nog zoiets wat me door de ziel snijdt sinds ze me hebben geschreven

dat hij, net toen z'n derde kind geboren was - een meisje deze keer - van z'n leerstoel was geschopt, omdat hij ‘marxist’ was en dat hij nu jam en pakjes naalden verkoopt in de bussen in Santiago.

De tango was afgelopen en de Zweed keek me aan alsof hij verwachtte, dat ik hem met een andere tango zou beantwoorden. Maar ik ben één van die ongelukkigen die nooit een zuivere noot heeft kunnen zingen, laat staan een tekst onthouden, behalve het volkslied, dat ik als kind op school heb geleerd; daarom, omdat ik me niet wilde laten kennen, vuurde ik bijna als een klap in z'n gezicht een vraag op hem af:

‘Wat doet u?’

‘Ik? Ik ben doodgraver’, zei de Zweed. ‘Ik werk op de Franse begraafplaats. Kent u die?’

Ik antwoordde van niet.

‘U zou eens langs moeten komen. Het is er erg mooi.’

Uit de bundel: *Sin morir del todo*, (1975)

Door: Antonio Skarmeta het opstel

Op zijn verjaardag kreeg Pedro een voetbal cadeau. Pedro protesteerde, want hij wilde er één van wit leer met zwarte stippen, zoals die waar de profs mee speelden. En deze van geel plastic vond hij veel te licht.

‘Als je met een kopbal een doelpunt wilt zetten, vlieg je de lucht in. Het lijkt wel een vogel, omdat hij zo licht is.’

‘Des te beter’, zei zijn vader, ‘dan word je niet versuft door de klap.’ En hij maakte een gebaar met zijn vingers dat Pedro z'n mond moest houden, omdat hij naar de radio wilde luisteren. Pedro had gemerkt, dat zijn vader al een maand ongeveer, vanaf het moment dat er zoveel militairen in de straten van Santiago waren verschenen, elke avond in zijn lievelingsstoel ging zitten, de antenne uit het groene apparaat trok en aandachtig luisterde naar berichten die van heel ver weg leken te komen. Soms kwamen er vrienden van zijn vader, die rookten als schoorstenen en die daarna op de grond gingen liggen en ook hun oren dichtbij de ontvanger hielden alsof er snoepjes door de gaatjes zouden komen.

Pedro vroeg aan zijn moeder:

‘Waarom luisteren ze altijd naar die ruisende radio?’

‘Omdat het belangrijk is wat er wordt gezegd.’

‘Wat wordt er gezegd?’

‘Dingen over ons, over ons land.’

‘Wat voor dingen?’

‘Dingen die gebeuren.’

‘En waarom hoor je het dan zo slecht?’

‘Omdat de stem van heel ver komt.’

Slaperig ging Pedro voor zijn raam staan en probeerde er achter te komen door welke heuvel van de bergketen waar zijn raam op uitkeek, de stem van de radio heen kwam.

In oktober was Pedro de beste bij de grote voetbalwedstrijden in zijn buurt. Hij speelde in een straat met veel bomen en het rennen in de lente in de schaduw van die bomen was bijna net zo fijn als het zwemmen 's zomers in de rivier. Pedro stelde zich voor dat de ritselende bladeren het enorme afdak waren van een overdekt stadion, dat hem toejuichte wanneer hij een perfecte bal kreeg van Daniel, de zoon van de winkelier, en dat hij zich, net als Simonsen, tussen de groten van de verdediging door manoeuvreerde om het doelpunt te maken.

‘Goal!’, juichte Pedro en rende zijn vrienden van zijn elftal

tegemoet om hen te omhelzen, die hem onmiddellijk optilden alsof hij een vlieger was of een vlag. Ondanks het feit dat Pedro al negen jaar was, was hij de kleinste van de straat en daarom noemde iedereen hem ‘kleine’.

‘Waarom ben je zo klein?’ vroegen ze hem soms om hem te pesten.

‘Omdat mijn vader klein is en mijn moeder ook.’

‘En vast en zeker je grootvader en grootmoeder ook, want je bent gewoon een peuter.’

‘Ik ben klein, maar intelligent en snel. Als ik de bal te pakken heb, kan niemand me tegenhouden. Jullie zijn zo stijf als ezels.’

Op een dag zette Pedro een snelle aanval op over de linker vleugel, waar de cornervlag zou hebben gestaan als het een echt veld was geweest en niet de zanderige straat in de wijk waar hij woonde. Toen hij bij Daniel, de zoon van de winkelier, was, bewoog hij zijn middel alsof hij hem voorbij wilde gaan, pingelde met de bal tot die bijna stil lag aan zijn voeten, gaf hem een trap over Daniel, die al voorover gebogen stond, heen en liet hem zachtjes tussen de stenen die het doel aangaven doorrollen.

‘Goal!’ riep Pedro en rende naar het midden van het veld om door zijn vrienden omhelsd te worden. Maar deze keer bewoog niemand zich. Ze stonden allemaal als palen in de grond en keken naar de winkel. Enkele ramen gingen open en er verschenen ogen die strak naar de hoek keken alsof er een beroemde magiër was aangekomen of het Circus van de Menselijke Adelaars met hun dansende olifanten. Een paar deuren echter waren opeens gesloten alsof ze waren dichtgeslagen door een onverwachte rukwind. Toen zag Pedro dat twee mannen de vader van Daniel over de grond voortsleepten, terwijl een stel soldaten hun mitrailleurs op hem gericht hielden. Toen Daniel naar hem toe wilde gaan, hield een van de mannen hem tegen door een hand op zijn borst te leggen.

‘Rustig’, snauwde hij.

De winkelier keek naar zijn zoon en zei heel zachtjes tegen hem: ‘Zorg goed voor de zaak’.

Toen de mannen hem naar de jeep duwden, wilde de vader een hand in zijn zak steken en onmiddellijk richtte een soldaat zijn mitrailleur op hem:

‘Pas op!’

De winkelier zei:

‘Ik wilde de sleutel aan de jongen geven.’

Een van de mannen gaf hem een duw tegen zijn elleboog:

‘Dat doe ik.’

Hij beklopte de broekzakken van de gearesteerde en daar waar het geluid van metaal te horen was, stak hij zijn hand in de zak en haalde de sleutels eruit. Daniel ving ze op in de lucht. De jeep vertrok en alle moeders stormden de stoep op, grepen hun kinderen bij de kraag en trokken ze mee de huizen in. Pedro bleef staan, dichtbij Daniel, middenin de stofwolk die de jeep bij zijn vertrek achterliet.

‘Waarom hebben ze hem meegenomen?’, vroeg hij.

Daniel stopte zijn handen in zijn zakken en greep onderin de sleutels.

‘Mijn vader is links’, zei hij.

‘Wat betekent dat?’

‘Dat hij een antifascist is.’

Pedro had dat woord eerder gehoord, 's nachts wanneer zijn vader bij de groene radio zat, maar hij wist nog niet wat het betekende en bovendien kostte het hem moeite het uit te spreken. Door de ‘ef’ en de ‘es’ sloeg zijn tong dubbel en als hij het zei, kwam er een geluid vol lucht en speeksel uit zijn mond.

'Wat betekent antifa-fa-cist?' vroeg hij.
Zijn vriend keek naar de nu uitgestorven straat en zei hem alsof het een geheim betrof:
'Dat ze willen dat het land vrij is. Dat de soldaten weggaan uit Chili.'
'En nemen ze ze daarom gevangen?'
'Ik geloof van wel.'
'Wat ga je nu doen?'
'Ik weet het niet.'
Een arbeider kwam langzaam naar Daniel toe en streek hem met zijn hand door zijn haar, waardoor het nog meer in de war kwam te zitten.
'Ik help je met sluiten', zei hij.
Pedro liep pingelend met de bal terug naar huis en omdat er niemand op straat was om mee te spelen, rende hij naar de andere hoek om op de bus te wachten, waarmee zijn vader terug zou komen van zijn werk. Toen deze aankwam, omhelsde Pedro hem bij zijn middel, want hij reikte niet hoger, en zijn vader boog zich voorover om hem een zoen te geven.
'Is mamma nog niet terug?'
'Nee', zei de jongen.
'Heb je veel gevoetbald?'
'Een beetje.'
Hij voelde de hand van zijn vader op zijn hoofd, dat deze met een lief gebaar tegen zijn broek aandrukte.
'Er zijn een paar soldaten gekomen en die hebben de pappa van Daniel gevangen genomen.'
'Ja, dat weet ik', zei zijn vader.
'Hoe weet je dat.'
'Ze hebben me opgebeld.'
'Daniel is nu de baas van de winkel. Misschien geeft hij me nu wel gratis snoep.'
'Ik denk van niet.'
'Ze hebben hem meegenomen in een jeep. Zo eentje als je in de film ziet.'
Zijn vader zei niets. Hij haalde erg diep adem en bleef met een hele droevige blik voor zich uit kijken. Ondanks het feit dat het dag was en lente, liepen er alleen maar mannen op straat die langzaam van hun werk terugkeerden.
'Denk je dat het op de televisie zal komen?'
'Wat?' zei zijn vader.
'De vader van Daniel.'
'Nee.'

's Avonds zaten ze met z'n drieën te eten en hoewel niemand had gezegd dat hij zijn mond moest houden, zweeg Pedro alsof hij was aangestoken door de stilte waarmee zijn ouders zaten te eten, terwijl ze naar de figuren op het tafelkleed keken, alsof de geborduurde bloemen ergens heel ver weg waren. Opeens begon zijn moeder te huilen, heel stil, en de jongen zag dat er een traan in haar soep viel.
'Waarom huilt mamma?'
De vader keek eerst naar Pedro en daarna naar haar en gaf geen antwoord.
De moeder zei:
'Ik huil niet.'
'Heeft iemand je iets misdaan?' vroeg Pedro.
'Nee', zei zij.
Ze aten in stilte en daarna ging Pedro zijn pyama aantrekken, die oranje was met een heleboel tekeningen van vogels en konijnen erop. Toen hij terugkwam zaten zijn moeder en vader met de armen om elkaar heen in de grote stoel met

met hun oren heel dicht bij de radio waaruit vreemde geluiden kwamen, nog verwarder dan anders, omdat die heel zacht aanstond. Omdat hij bijna vermoedde dat z'n vader zijn vinger op z'n mond zou leggen om aan te geven dat hij stil moest zijn, vroeg Pedro snel:

'Pappa, ben jij links?'

De man keek naar zijn zoon, toen naar zijn vrouw en onmiddellijk daarna keken ze allebei naar hem. Daarna knikte hij langzaam ja met zijn hoofd.

'Gaan ze jou ook gevangen nemen?'

'Nee', zei de vader.

'Hoe weet je dat?'

'Jij brengt me geluk, Kleine', glimlachte de man.

Pedro leunde tegen de deurpost, blij omdat ze hem niet direkt naar bed stuurden zoals anders. Hij luisterde aandachtig naar de radio en probeerde te begrijpen wat zijn ouders en hun vrienden elke avond zo aantrok.

Toen de stem op de radio zei: 'de fascistische junta', merkte Pedro dat alle dingen die los door zijn hoofd zweefden in elkaar vielen, als bij een puzzel wanneer stukje voor stukje het plaatje van een zeilschip ontstaat.

'Pappie!' riep hij toen uit. 'Ben ik ook een antifascist?'

De vader keek naar zijn vrouw alsof het antwoord op deze vraag in haar ogen zou staan geschreven en de moeder wreef met een geamuseerd gezicht over haar wang en zei:

'Dat kan je niet zeggen.'

'Waarom niet?'

'Kinderen zijn niet anti-iets. Kinderen zijn gewoon kinderen. Kinderen van jouw leeftijd moeten naar school, veel studeren, heel veel spelen en lief zijn voor hun ouders.'

Altijd wanneer ze zulke lange zinnen tegen Pedro zei, dan wachtte hij met grote open ogen af of de puzzel in zijn hersenen in elkaar werd gezet. Maar deze keer knipperde hij, met zijn ogen gericht op de radio.

'Goed', zei hij, terwijl hij zijn navel krabde, die altijd tevoorschijn kwam als zijn pyamabroek begon af te zakken, 'maar als de vader van Daniel gevangen is genomen, dan kan Daniel niet meer naar school.'

'Je moet naar bed, Kleine', zei de vader.

De volgende dag at Pedro een paar boterhammen met jam, stak één vinger onder de kraan, haalde de slaap uit zijn ogen en rende zo hard als hij kon naar school om niet opnieuw te laat te komen. Onderweg ontdekte hij een mooie, rode vlieger die vastzat in de takken van een boom, maar hoe hij ook sprong en sprong, hij kon hem niet te pakken krijgen.

De klok was nog ding-dong aan het slaan, toen de juf heel streng binnenkwam samen met een meneer in een militair uniform, met een medaille zo lang als een wortel op zijn borst, een grijze snor en een bril die nog zwarter was dan vuile knieën. Misschien deed hij hem niet af omdat de zon zo fel naar binnen scheen, alsof zij het lokaal in brand wilde steken.

De juf zei:

'Opstaan jongens en goed rechtop.'

De kinderen stonden op en wachtten tot de militair, die glimlachte met zijn tandenborstelsnor onder de zwarte bril, ging spreken.

'Goede morgen, jonge vrienden', zei hij. 'Ik ben kapitein Romo en ik kom uit naam van de regering, dat wil zeggen, van generaal Pinochet, admiraal Merino, generaal Leigh en Cesar Mendozita, om alle kinderen van alle klassen op deze school te

vragen een opstel te schrijven. Hij die het mooiste opstel schrijft, zal uit handen van generaal Pinochet persoonlijk een gouden medaille en een lint, zoals dit hier, met de kleuren van de Chileense vlag ontvangen.'

Hij legde zijn handen op zijn rug, spreidde met een sprongetje zijn benen en strekte zijn hals, waarbij hij z'n kin een beetje optilde.

'Opgelet! Zitten!'

De kinderen gehoorzaamden, terwijl ze zich krabden alsof ze handen tekort kwamen.

'Goed', zei de militair, 'schriften pakken... Schriften op tafel? Goed! Potloden pakken... Potloden gereed? Opschrijven! Titel van het opstel: "Wat mijn familie 's avonds doet" ... Begrepen? Dat wil zeggen, wat doen jullie en je ouders vanaf het moment dat jullie uit school en zij van hun werk komen. De vrienden die langskomen, waarover gepraat wordt. Wat ze zeggen als ze televisie kijken. Alles wat jullie zo te binnen schiet, daar ben je helemaal vrij in. Klaar? Eén, twee, drie: beginnen!'

'Mogen we uitgummen?' vroeg een jongen.

'Ja', zei de kapitein.

'Mogen we met een bic potlood schrijven?'

'Maar natuurlijk, jongen!'

'Mag het op ruitjespapier, meneer?'

'Prima.'

'Hoe lang moet het zijn, meneer?'

'Twee of drie blaadjes.'

De kinderen protesteerden in koor.

'Goed', stemde de militair toe, 'één of twee dan.'

De kinderen staken hun potlood tussen hun tanden en begonnen naar het plafond te kijken om te zien of het vogeltje van inspiratie door een gaatje naar beneden zou vallen. Pedro zat maar te sabbelen en te sabbelen op zijn potlood, maar hij kreeg er geen woord uit. Hij peuterde in zijn neus en plakte wat snot dat hij er toevallig uithaalde onder zijn bank.

Leiva, die naast hem zat, was bezig één voor één al zijn nagels op te eten.

'Eet je ze op?' vroeg Pedro hem.

'Wat?' zei z'n vriend.

'Je nagels.'

'Nee. Ik bijt ze af met m'n tanden en daarna spuug ik ze uit. Zo, zie je?'

De kapitein kwam door het gangpad naderbij en Pedro kon van heel dichtbij de harde vergulde gesp van zijn riem zien.

'Werken jullie niet?'

'Jawel meneer', zei Leiva en zo snel als hij maar kon fronste hij zijn wenkbrauwen, stak z'n tong tussen zijn tanden en schreef een grote 'A' op als begin van het opstel. Toen de kapitein terugliep naar het bord en heel zachtjes met de juf begon te praten, spiekte Pedro op het blaadje van Leiva.

'Wat ga je opschrijven?'

'Zomaar wat. En jij?'

''k Weet niet.'

'Wat deden jouw ouders gisteren?'

'Hetzelfde als altijd. Ze kwamen thuis, aten, luisterden naar de radio en gingen naar bed.'

'Mijn moeder ook, net zo.'

'Mijn moeder begon plotseling te huilen.'

'Vrouwen huilen altijd, heb je dat nooit gemerkt?'

'Ik probeer om nooit te huilen. Ik heb al zowat een jaar niet gehuild.'

'En als ik je nu eens een streek lever?'

'Waarom, je bent toch mijn vriend?'

'Ja, dat is waar.'

Allebei stopten ze hun potlood in hun mond en keken en keken naar de gloeilamp die uit was en naar de schaduwen

op de muren en ze voelden dat hun hoofd zo leeg was als een spaarpot en zo zwart als het bord. Pedro bracht zijn mond bij het oor van Leiva en zei:

‘Hé joh! Ben jij een antifascist?’

Leiva hield de kapitein in de gaten en maakte Pedro duidelijk dat hij zijn hoofd moest omdraaien. Hij boog zich naar hem toe en zei, terwijl hij hem in zijn oor blies:

‘Natuurlijk, zeikerd!’

Pedro schoof een beetje opzij en gaf hem een knipoog, net zoals de cowboys in de film. Daarna kwam hij weer dichterbij, terwijl hij deed alsof hij wat opschreef op het lege blaadje.

‘Maar jij bent een kind!’

‘Dat heeft er niets mee te maken!’

‘Mijn moeder heeft me gezegd dat kinderen...’

‘Dat zeggen ze altijd... Mijn vader hebben ze gevangen genomen en naar het noorden gebracht.’

‘De vader van Daniel ook.’

‘Die ken ik niet.’

‘De winkelier.’

Pedro keek naar het witte blaadje voor zich en las wat hij zelf had opgeschreven: ‘Wat mijn familie 's avonds doet.’ door Pedro Malbrán, Siriusschool. Klas: drie A.

‘Hé’, zei hij tegen Leiva, ‘ik ga proberen die medaille te winnen.’

‘Je doet maar, Kleine!’

‘Als ik hem win, dan verkoop ik hem en koop een voetbal, maat 5 van wit leer met zwarte stippen.’

‘Zie maar eerst dat je hem wint.’

Pedro maakte met een beetje speeksel de punt van zijn potlood nat, haalde diep adem en schreef aan één stuk door de volgende tekst:

> Als mijn vader tuiskomt van zijn werk, ga ik hem opwachten bij de bushalte. Soms is mijn moeder tuis en als mijn vader binnenkomt, zegt zij Hallo Kleine hoe was ut vandaag. Goed zegt mijn vader en jij hoe was ut. Het zit er weer op zegt mijn moeder. Daarna ga ik voetballen en ik vind het fijn om doelpunten te maken met een kopbal. Daniel vind het fijn om te keepen en ik maak hem razend omdat hij me niet kan stoppen als ik schiet. Daarna komt mijn moeder en zegt komen eten Pedrito en dan gaan we eten en ik eet altijd alles op behalve de bonen die kan ik niet door m'n keel krijgen. Daarna gaan mijn vader en moeder in de grote huiskamerstoel zitten en spelen een spelletje schaak en ik doe mijn huiswerk. En daarna gaan we allemaal naar bed en ik kietel ze onder hun voeten. En daarna daarna daarna kan ik niet verder vertellen want ik slaap.
> Getekend: Pedro Malbrán
> PS. Als ik de prijs win voor het opstel hoop ik dat het een voetbal is, maar niet van plastic.

Er ging een week voorbij waarin een boom in de wijk omviel van louter ouderdom, de fiets van een kind werd gestolen, de vuilnisman kwam vijf dagen niet langs, de vliegen hinderden de ogen van de mensen en ze gingen zelfs in hun neuzen zitten, Gustavo Martínez van de overkant trouwde en er werden daarom een paar stukken taart aan de buren uitgedeeld, de jeep kwam terug en ze namen professor Manuel Pedraza gevangen, de pastoor wilde 's zondags de mis niet opdragen, Colo Colo maakte bij een internationale wedstrijd de tegenpartij volledig in, dwars over de witte

muur van de school stond opeens in rode letters het woord ‘Verzet’ geschreven, Daniel ging weer voetballen en schoot de bal één keer met een omhaal en één keer met een kopstoot in het doel, de ijsjes werden duurder en Mathilde Schapp vroeg op haar achtste verjaardag aan Pedro of hij haar een zoen op haar mond wilde geven.

‘Ben je gek!’ zei Pedro tegen haar.

Na deze week ging er nog één voorbij en op een dag kwam de militair weer op school met z'n armen vol papieren, een zak snoep en een kalender met de foto van een generaal. ‘Beste vrienden’, zei hij tegen de klas. ‘Jullie opstellen waren erg mooi. Wij militairen hebben ze met veel plezier gelezen en uit naam van mijn collega's en generaal Pinochet wil ik jullie oprecht feliciteren. De gouden medaille is niet aan iemand in deze klas ten deel gevallen, maar aan iemand in een andere klas, ergens anders. Maar om jullie aardige werkstukjes te belonen, krijgt iedereen een snoepje, het opstel met een cijfer en deze kalender met de foto van onze grote man.’

Pedro at z'n snoepje op in de bus naar huis. Hij bleef op de hoek zijn vader opwachten en later op de avond legde hij het opstel op de eetkamertafel. Onderaan had de kapitein met groene inkt geschreven: ‘Bravo! Gefeliciteerd!’ Pedro wachtte tot zijn vader het opstel had gelezen, terwijl hij met één hand zijn soep oplepelde en met de ander zijn navel krabde. De man gaf het opstel aan de moeder en keek haar aan zonder iets te zeggen. Hij begon achter elkaar zijn soep op te eten tot hij de laatste vermicelli had doorgeslikt, maar zonder zijn blik van zijn vrouw af te wenden. Toen keek zij op van het blaadje en er verscheen een stralende glimlach op haar gezicht. Precies dezelfde glimlach tekende zich onmiddellijk af op het gezicht van de vader.

‘Prachtig’, zei hij. ‘En dan te bedenken dat we niet eens een schaakspel hebben.’

Alle vertalingen zijn, tenzij anders vermeld, vervaardigd door Tessa Zeiler.

Eindnoten:

* Daar in het januarinummer van BZZLLETIN (nr. 72) uitgebreid aandacht aan Neruda wordt besteed, wordt hij hier alleen vanwege zijn invloed op de Chileense literatuur genoemd.

Franse kroniek
Bewonderenswaardig boek van Dominique Fernandez
Pierre H. Dubois

Zeggen dat Dominique Fernandez een van de opmerkelijkste Franse schrijvers is van de laatste tien jaar is eigenlijk niet juist. Hij was dat al aanzienlijk eerder, want zijn eerste boek, een uitstekend essay over de Italiaanse roman en de crisis van het moderne bewustzijn, dateert uit 1958, toen hij ongeveer een jaar of twintig moet zijn geweest, en precies twintig jaar geleden verscheen zijn eerste roman, *L'Ecorce des pierres.* Maar pas de laatste tien jaar begint hij steeds sterker de aandacht te trekken, al viel hij tot dusver niet in de prijzen, maar het is bekend dat die dan ook geen norm zijn voor een belangrijk schrijverschap. Iemand als André Gide heeft vóór de toekenning van de Nobelprijs ook nooit een literaire prijs in Frankrijk ontvangen. De naam van Gide is overigens in verband met die van Dominique Fernandez en diens laatste boek *L'Etoile rose* (Bernard Grasset, Paris, Frs. 52.-) niet helemaal een toevalligheid, zoals aanstonds zal blijken.

Dominique Fernandez draagt een naam die in de Franse literatuur niet onbekend is. Zijn vader was Ramon Fernandez, een van de steunpilaren van de N.R.F. voor de oorlog. Deze in 1894 in Parijs geboren zoon van een Mexicaans diplomaat werd opgevoed door zijn moeder na de vroege dood van zijn vader. Zij was een beroemd mode-journaliste, oprichtster van de eerste Franse ‘Vogue’. Vermoedelijk door zijn contacten met Marcel Proust kwam hij in aanraking met Jacques Rivière, directeur van de Nouvelle Revue Française die hem in 1923 bij het tijdschrift betrok. Hij was lid van het comité de lecture van Gallimard, kende alle grote schrijvers van die tijd en was oprichter, samen met Emmanuel Berl, van het weekblad Marianne.

Een van zijn vrienden was Drieu la Rochelle. Zij waren allebei wat men nu ‘geëngageerde’ schrijvers noemt, geïnteresseerd in politiek, links maar met dezelfde gevolgen: zij kwamen terecht bij de groep van Doriot en bij de collaboratie (de intellectuele collaboratie) tijdens de jaren van oorlog en bezetting. Fernandez was geen antisemiet en hij staakte zijn medewerking aan het blad van Doriot, toen na de dood van de Joodse filosoof Henri Bergson een kwetsende necrologie in die krant verscheen. Hij stierf in 1944 aan een hartaanval. De laatste jaren had hij zich zonder illusies in de literatuur teruggetrokken en schreef nog een paar opmerkelijke boeken over Balzac, Barrès en Proust, waarvan het laatste onlangs werd herdrukt.

Dominique Fernandez heeft zijn vader nauwelijks gekend. Zijn ouders waren al gescheiden en hij werd op zijn beurt door zijn moeder opgevoed. Maar zijn literaire belangstelling heeft hij van geen vreemde. Hij schreef een aantal romans, waaronder het zeer bekend geworden *Porporino ou les mystères de Naples*, en voortreffelijke essays, waaronder *L'Arbre jusqu'aux racines.*

Dat ik de naam noemde van André Gide in verband met zijn jongste roman, zal alleen door de titel daarvan al duidelijk zijn. De ‘roze ster’ is namelijk, naast de ‘gele ster’, waarmee de nazi's de Joden discrimineerden, het teken waarmee de homosexuelen werden gediscrimineerd. En zoals Gide in de twintiger jaren met zijn tractaat *Corydon* voor de homosexualiteit opkwam, doet Fernandez dat nu in *L'Etoile rose.* Maar daarmee houdt de vergelijking dan ook op, want deze roman is zowel door opzet als door vorm en inhoud een volkomen ander soort boek.

Op bladzijde 377 leest men de volgende passage:

> Vrees, dat er van mijn boek zal worden gezegd: ‘Het is een homosexuele roman’. En wat dan nog? Ik aanvaard deze definitie niet eerder dan de dag waarop hetzelfde stempel op alle boeken zal worden gezet. Is er

> iemand die La Chartreuse de Parme, Madame Bovary, Anna Karenina rangschikt in de familie van de 'heterosexuele roman'? Van Emma wordt rekenschap gevraagd over de kwaliteit van haar liefde, niet over de identiteit van haar deelgenoten. Waarom zou de sexe als referentie moeten dienen en alleen een criterium moeten vormen voor de werken van schrijvers die niet-homosexueel zijn? Als Fabrice een gevoelig held is, waarom dan op Alain - een van de hoofdfiguren uit *L'Etoile rose* - een etiket plaatsen dat zijn personage verkleint of vereenvoudigt? Deze onrechtvaardige en kwetsende discriminatie berust op het meest absurde axioma.

De roman van Fernandez (en besprekingen in de Franse literaire pers hebben daar terecht op gewezen) is een moedig en een bijzonder mooi boek. Het is door zijn vorm ook interessant werk: een roman, maar van het type dat zich laat omschrijven als 'de vorm zonder definitie'. Het is verhaal, maar in het verhaal is zowel beschouwing, betoog, pleidooi, zelfs statistiek en geschiedenis verweven. Het is een indrukwekkende som van de situatie van de homosexuelen in deze tijd als individuen, als sociologische groep, als verschijnsel in de verandering van sexuele normen, als vorm van menselijke bevrijding. Het is een ongemeen sterke - en geslaagde - poging om een zeer complexe werkelijkheid die op allerlei gronden en om allerlei redenen door de heersende moraal nooit onder ogen is gezien (niet gezien wilde worden) vanuit een wezenlijk ánder, feitelijk vrij gezichtspunt te benaderen, los van

alle vooroordelen die er de eeuwen door, en zelfs door de alles-begrijpers van de psycho-analyse, op zijn gedrukt, met de slechtste, maar ook met de beste bedoelingen. Ik heb nog nooit een boek over dit onderwerp gelezen dat zozeer in staat is langs zowel gevoelsmatige als intelligente, redelijke, rustig constaterende weg, het besef bij te brengen hoezeer onze meningen, opvattingen, standpunten, zonder dat wij het ons realiseren, geconditioneerd worden door structuren van eeuwen en eeuwen, aangebracht in onze maatschappijvormen, onze zeden, onze religies, onze denk- en leefpatronen. Ik kan mij niet voorstellen dat een lezer, anders dan uit onwil, bij de lectuur geen nieuwe, bevrijdende perspectieven zou zien opengaan, die dan op een verrassende manier... vanzelfsprekend worden.

Verrassend is de roman overigens in menig opzicht. In de eerste plaats al, omdat men aanvankelijk min of meer naief in de veronderstelling leven kon dat in de zeventiger jaren van deze eeuw de emancipatie zo snel en zo ver om zich heen gegrepen heeft dat er nog maar zeer ten dele van een discrimerend taboe op het sexuele gedrag kan worden gesproken. Maar de meeste mensen weten niet hoeveel veronderstelde objectiviteit op vooroordeel berust.

Het hoofdpersonage, David, verbonden aan het hoger onderwijs, schrijft in de ik-vorm een tekst die gericht is tot zijn vriend Alain, die hij in het fundamentele jaar 1968 in Parijs, bijna, mag men zeggen, op de barricaden van de studenten-revolte, heeft ontmoet, communist en homosexueel. Ofschoon David tot het beschouwende in zichzelf gekeerde type behoort, is de aantrekkingskracht zo groot dat er een relatie van duurzaamheid en liefde ontstaat die, hoe anders zij ook is dan vaak wordt gedacht, overtuigend en ontroerend is.

Tegenover Alain spreekt David zich uit over zijn jeugd, levend met zijn moeder, in armelijke omstandigheden gedurende de oorlog, terwijl de vader afwezig is, de zijde kiezend van de vijand. De afwezigheid van de vader kan een verklaring vormen voor de homosexuele geaardheid die David op een dag ontdekt. Zo denkt o.m. een bevriend psychiater erover, die volledig begrip voor hem heeft en hem helpen wil in zijn poging zichzelf te ontdekken, zijn persoonlijke vrijheid te vinden. Maar die verklaring verklaart niets en levert niets op. Fernandez die, blijkens andere boeken, een uiterst scherpzinnig psychonalyticus is, neemt in dit boek de psychonalyse onder handen (en ook Freud betreffende zijn inzichten in de homosexualiteit) op een manier zo scherp en ironisch dat de waarde ervan wel niet te niet wordt gedaan maar tot aanmerkelijk bescheidener proporties wordt herleid.

De ervaringen van David, evenals die van Alain, liggen gesitueerd in een actuele wereld, waarin het moderne denken, de politiek van vandaag, de sociografie van de hedendaagse maatschappij op een spontane en natuurlijke wijze zijn geintegreerd. Dat ook Nederland en Amsterdam (Dominique Fernandez publiceerde in 1977 een boek over die stad) een element van de roman vormen mag een supplementaire aantrekkelijkheid zijn voor Nederlandse lezers, in feite onderstreept het alleen de internationale aard van het probleem.

De compositie van het boek schetst de ontwikkelingsgang van David, gezien vanuit het heden, chronologisch, althans wat de grote lijn betreft. Zijn ontmoeting met de vijftien jaar jongere Alain komt dus pas ver in de tweede helft. Dat levert in feite twee essentiële bestanddelen op: allereerst het verhaal van een geleidelijke, moeilijke, maar fascinerende bevrijding; vervolgens een liefdesverhaal van een grote kracht en een onmiskenbare oprechtheid, dat zich afspeelt in een klimaat van een uitzonderlijke nabijheid en herkenbaarheid, pitoresk, sordide, moedig, wanhopig, vermakelijk, vrij, - om adjectieven te gebruiken waarmee David zelf dat klimaat omschrijft. Het zijn adjectieven die men ook voor zijn boek kan gebruiken, zij het dan met de constatering dat het een oorspronkelijk, ontroerend, bewonderenswaardig

werk is, een van de openhartigste en ontwapenendste ooit over dit thema geschreven en daarom zeker een van de belangwekkendste boeken uit de Franse literatuur van de laatste tijd.

Engelse kroniek
James Brockway

Over het korte verhaal is de laatste jaren nogal veel onzin geschreven. Bij voorbeeld: dat het een nieuwe opbloei beleeft; dat een jonge auteur met een roman en niet met een verhalenbundel moet beginnen, en dat terwijl Ian McEwan met maar liefst twee verhalenbundels is begonnen en we zelfs auteurs kennen die zich uitsluitend tot het schrijven van korte verhalen beperken. Hiervan is O. Henry (pseudoniem voor William Sydney Porter, die onder andere een bankrover was, die zijn vele korte verhalen grotendeels in de bajes met de goede ruggesteun van veel, zeer veel whisky, schreef) misschien de beroemdste.

Het meest merkwaardige van dit genre vertelkunst is ongetwijfeld dat het, in Engeland tenminste, niet zeer *en vogue* is, want het lijkt wel de geijkte vorm voor een tijd, waarin men steeds tijd te kort komt.

Wat de huidige literatuur betreft, is het opmerkelijk dat er integendeel veelvuldig lange, zeer lange romans geschreven en gelezen worden, met name in de States. Onlangs verschenen in Engeland *Now, God be thanked* door John Masters, een roman van 589 pagina's, die recensente Rachel Billington onder de titel ‘Big is Beautiful’ besprak, en *The Far Pavilions* door M.M. Kaye, over voormalig Brits-India in de negentiende eeuw, een bestseller, die zelfs in de Penguin-uitgave, met kleine druk, bijna duizend bladzijden beslaat.

Ik schreef ‘geschreven en gelezen’, maar ik had eigenlijk ‘geschreven, gelezen en vertaald’ moeten schrijven, want *The Far Pavilions* is al in het Nederlands verschenen en onlangs bereikte mij de Nederlandse uitgave van *Even Cowgirls Get the Blues* door die heerlijke, nog jonge Amerikaanse schrijver Tom Robbins. Peter Bergsma verzorgde de vertaling die 424 bladzijden telt.

Het eerste boek van Tom Robbins, *Another Roadside Attraction* uit 1973, was even lang en van hetzelfde type. In zijn werk schept Robbins met een eigen, zonnige fantasie een alternatieve wereld (niet een altenatieve samenleving, een alternatieve cultuur, maar een alternatieve *wereld*), en over een *wereld* kan men natuurlijk eindeloos eindeloze romans gaan schrijven.

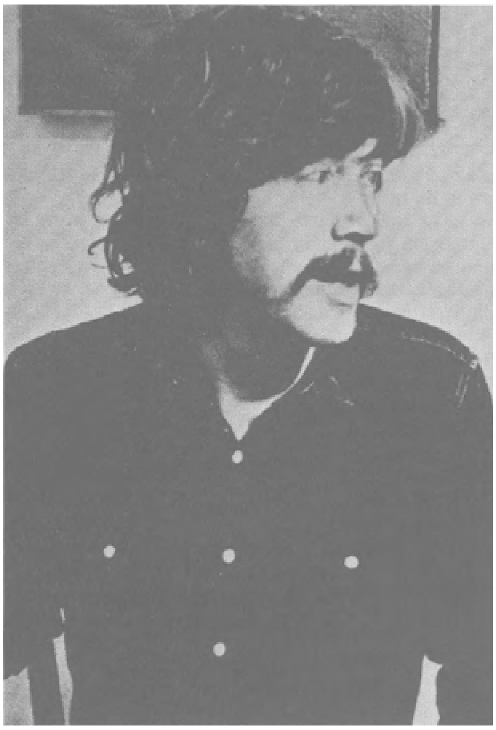
Luister naar een paar woorden uit de Engelse blurb van die eerste roman:

> Somewhere in the gentle rainwashed forests of Seattle is the Captain Kendrick Memorial Hotdog Wildlife Preserve. There dwell in peace and love the following persons: John Paul Ziller, magician, musician and sculptor; his wife, the love and dope goddess Amanda, who has the gift of second sight; and her son Thor, conceived upon a distant day...’

enz. enz. You get it... zonder dat ik verder over het boek moet uitweiden? Ik laat uit het boek zelf een paar veelzeggende zinnen volgen, indien die blurbtekst niet overtuigend genoeg zou zijn.

> On a Michigan funny farm there are three inmates, each of whom believes he is Jesus Christ. They are all correct, of course, but when they learned the secret - that everyone is divine if only he knows he is divine - they became confused and behaved in a manner that led them to the looney bin.

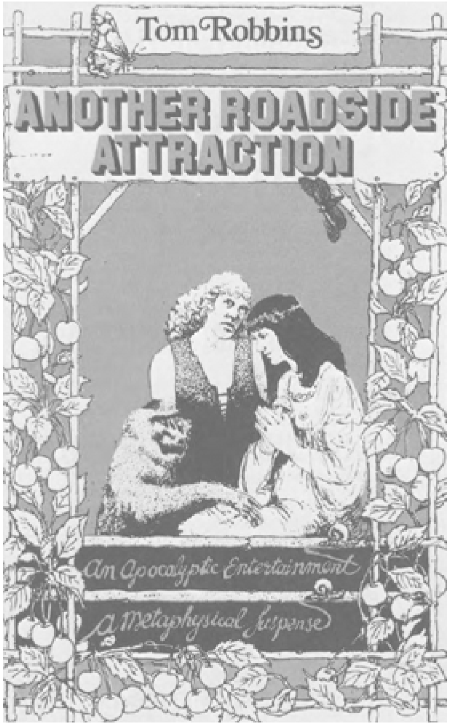
Robbins is een mytholoog.



Deze eerste roman van hem werd ook terecht beschreven als: ‘a tale of unabashed improbability, sluiced through with humour, lust and generosity’. Als men ook over ‘Nearly Normal Jimmy, impressario of the Indo-Tibetan Circus and Giant Panda Gypsy Blues Band’ en over ‘Mon Cul’, de baviaan van John Paul Ziller wil lezen, dan moet men *Another Roadside Attraction* in handen zien te krijgen.

Maar nu is er ook *Cowgirls zijn ook niet van beton*, wat ik een bijzonder aardige vertaling van ‘Even cowgirls get the blues’ vind. In dit boek kan men lezen over Sissy Hankshaw (ook als ‘Sissy Eenduim’ bekend) uit Richmond, Virginia. (Het lied ‘Liefde Is een Heerlijk Feest’ werd zeer zeker niet in Richmond-Zuid gecomponeerd’, vertrouwt Robbins ons toe.) Men leest over wat Sissy overkomt, als zij gaat liften, en in een land als de USA zijn de mogelijkheden tot fantaseren natuurlijk onbegrensd, vooral als men gaat liften. Sissy komt terecht bij de cowgirls van de Rubber Roos Ranch en de trompetvogels en ook bij de psychiater die ‘Dr. Robbins’, als onze auteur, heet.

Maar de fantasie van Robbins houdt altijd een kritisch kommentaar in op de maatschappij van ‘unlimited possibilities’ dat zijn land nu eenmaal is - wat onder andere ook zijn schrijven mogelijk maakt. De eigenschappen, die de ontplooiing van deze fantasie voor de lezer tot een verrukking maken, zijn echter Robbins' ongeremde, joyeuze, barokke geest en stijl. Moderne barok van de eerste orde: intelligent, absurdistisch en vol zelfspot.



Ik heb veel alinea's uit dit boek aangestreept om ze hier te kunnen citeren, maar om niet tegen de regels van het fatsoen (‘fair practice’) te zondigen, heb ik mij toch tot een kort citaat beperkt, namelijk tot Hoofdstuk 111A:

> Poëzie is niets meer dan het intensiveren of illumineren van doodgewone voorwerpen en alledaagse gebeurtenissen, totdat deze van zichzelf beginnen te stralen, totdat wij hun kracht kunnen ervaren, todat wij hun danspassen kunnen volgen, totdat wij kunnen ontdekken welke rol zij spelen in de Grote Orde der Liefde. Hoe gaat zoiets in zijn werk? Door maar wat aan te klooien met de syntaksis.

> (Definities zijn beperkend. Definities zijn dodelijk. Wie zichzelf beperkt, pleegt een soort zelfmoord. Wie een ander beperkt, pleegt een soort moord. Het beperken van de poëzie staat gelijk met een Hiroshima van de menselijke geest. STRALINGSGEVAAR. Verboden voor onbevoegd personeel krachtens Hoofdstuk 111A.)

De humor, de fantasie, het barokke van de stijl zijn daar grotendeels afwezig, maar toch... (Inmiddels heb ik, volgens Robbins, zelfmoord gepleegd.) Verder weg van de vorm van het korte verhaal zou men eigenlijk niet kunnen dwalen dan door Robbins' boeken door te bladeren. En men kán inderdaad in zijn boeken bladeren. Je kunt zijn romans overal, op een lukrake plaats, openslaan en lezen. Het doet er niet toe precies waar, want het gaat minder om het verhaal dan om 'Tom Robbins aan het woord'. Er zijn auteurs en dan vooral Amerikaanse, die óók dit genre gekozen hebben en die ik desondanks stierlijk vervelend vind (bijvoorbeeld: Richard Brautigan), maar vervelend is Robbins nooit. Ook niet als hij woorden van drie letters gebruikt. Waar dit bij anderen op aanstellerij duidt, lijkt het bij hem dood natuurlijk.

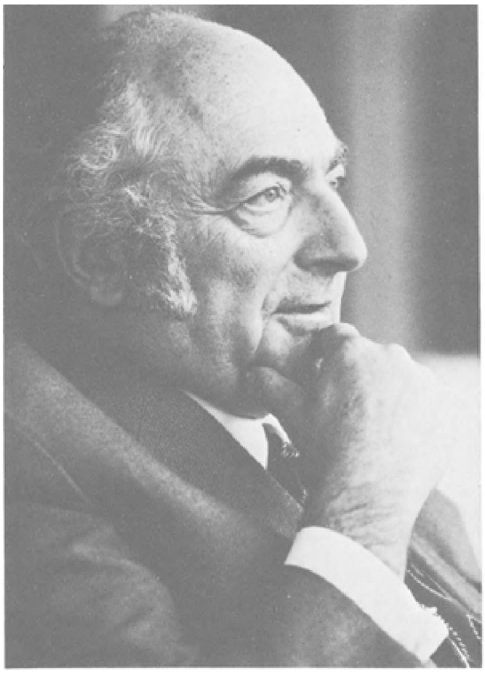
Ik heb zeer bewust gekozen om Robbins' humor met het op het eerste gezicht ouderwets lijkende en weinig zeggende woord 'zonnig' te beschrijven. Want hoe absurd de wereld hem ook mag lijken, hoe kritisch zijn houding er tegenover ook mag zijn, zijn humor is nooit zwart, nooit anders dan opgewekt. Robbins vindt dat deze wereld *one big laugh* is. Maar bij hem kan men ook lezen: 'Dr. Robbins wil niet zeggen wat hij gelooft. Behalve: Ik geloof in alles; niets is heilig / Ik geloof in niets; alles is heilig. Ha ha ho ho en hi hi.' En dan, op een 'speciale Parabolische Toegift' na, is zijn roman uit. De vertaling van Peter Bergsma geeft de 'Robbins toon' zuiver weer en lijkt mij zeer geslaagd.

Zoals de lezer al zal hebben gezien, was ik aanvankelijk van plan in deze Kroniek over het korte verhaal te schrijven en in het bijzonder over twee sterk met elkaar contrasterende verhalenbundels van de laatste tijd, nl. *The Diamonds at the Bottom of the Sea* door Desmond Hogan, de nieuwe Ierse schrijver, wiens eerste roman *The Ikon-maker* ik de vorige keer besprak, en *The Bloody Chamber*, waarin Angela Carter, onze Engelse 'Lady Edgar Allan Poe', op háár feministische 20ste eeuwse manier een paar bekende griezelverhalen uit het sprookjesrepertoire als 'Blauwbaard' en 'Rood Kapje' hervertelt. Maar deze boeken zullen tot de volgende keer moeten wachten. Dat kan best; goed schrijven verjaart immers niet.

Tom Robbins: *Another Roadside Attraction* W.H. Allen, Londen, 1973. £2,25

Tom Robbins: *Cowgirls zijn ook niet van beton* (Vertaling Peter Bergsma) Agathon, Bussum, 1979. f 37,50

Duitse kroniek
André Matthijsse



Stefan Heym.

In haar bespreking van zijn roman *Collin* schreef Gerda Meijerink (Vrij Nederland, 7 augustus jl.) over Stefan Heym tenslotte: het moet voor iemand ‘die al twee keer in zijn leven het vertrouwen in een staat opzegde - in 1933 het vertrouwen in het Duitse Rijk en in 1952, uit protest tegen de deelname aan de Koreaanse oorlog, in Amerika - een diep ingrijpend gebeuren zijn dat hij nu voor de derde keer zijn staat de rug toe moet keren. En nu als oudere man misschien wel zonder hoop.’

Treffender regels over Heyms huidige situatie heb ik niet gelezen. Althans, in zeker opzicht. Want het is verwonderlijk dat een critica die zo juist aanvoelt waar bij Heym de pijn het meest schrijnt, die zo goed begrijpt waar de tragiek van Heyms politieke exodus ligt, dat zo iemand zich vergist in haar conclusie. Stefan Heym heeft de DDR niet de rug toegekeerd en hij zal deze staat de rug niet toekeren. Als hij zijn vertrouwen opzegt, dan geldt dat de machtshebbers (een bepaald soort leiders) en burocraten (idem); niet het socialistische Duitsland dat hij, zo heeft Heym al aangekondigd, slechts onder druk van het gebruik van geweld zal verlaten.

Maar niettemin, de gebeurtenissen van de afgelopen maanden kunnen voor Heym niet anders dan diep ingrijpend zijn geweest. Omdat Heym inderdaad voor de derde keer te lastig is voor de staat. En ik vind het bewonderenswaardig dat Gerda Meijerink juist deze persoonlijke tragiek heeft willen benadrukken.

Stefan Heym mag dan vooral uiterlijk ouder zijn geworden (ik schrok toen ik hem - dank zij uitstekend actueel werk van het IKON - deze zomer op de televisie zag: vergeleken met drie jaar geleden, toen Heym in Den Haag was, twintig jaar ouder), zonder hoop is hij geenszins. Hij is zelfs strijdvaardiger geworden. En hij heeft hierdoor medestanders gekregen, die hem niet lang geleden nog afwezen. Naar aanleiding van *Collin* publiceerde bijvoorbeeld Wolf Biermann in het Duitse weekblad Die Zeit een open brief aan prof. Havemann (die in de DDR huisarrest heeft vanwege zijn kritiek op het regime), waarin hij Stefan Heym zeg maar rehabiliteert. Wat was en wat is er met Stefan Heym aan de hand?

Zo voorbeeldig als Gerda Meijerink Heyms houding voorstelt, is die in werkelijkheid niet. Niet zo principieel heldhaftig tenminste. Heym is wel kritisch t.o.v. overheden, hij is het tegendeel van een autoritaire persoonlijkheid; ‘de staat’ heeft van zulke mensen vaak meer last dan steun en is meestal zo kortzichtig om daaraan een negatieve betekenis te hechten.

De eerste keer dat Heym lastig was, is zo'n 45 jaar geleden. Als 18-jarige gymnasiast schreef Heym in 1931 een gedicht over de aanwezigheid van Duitse officieren als militaire instructeurs in het Chinese leger van Tsjang Kai Sjek. Oprechte verontwaardiging van een scholier, wie zal zich daar druk om maken? Nazi's maakten zich er druk om. Door hun toedoen werd Heym van school verwijderd. Na een korte Berlijnse tijd, waarin hij meewerkte aan het voor de nazi's zo lastige tijdschrift Die Weltbühne, week Heym uit naar Praag; Hitler was inmiddels door Hindenburg tot het ambt van rijkskanselier geroepen. Een niet onbelangrijk detail uit deze Praagse periode is dat Heym in Tsjechoslowakije voorkwam op een lijst van ‘verdachte personen’. In welk opzicht verdacht, wordt duidelijk aan de hand van andere namen op die lijst, zoals de latere DDR-leider Walter

Ulbricht; communistisch gespuis dus.

Dank zij een studiebeurs verliet Heym op tijd Europa. In de USA verging het hem aanvankelijk beter. Heym publiceerde zijn eerste roman en maakte als Amerikaans officier de bevrijding van Europa mee. Waarna hij voor de tweede keer lastig werd. Heym wenste niet mee te doen met de koude oorlog-propaganda die onmiddellijk na de Duitse nederlaag tegen de Sowjet Unie werd gevoerd. Hij keerde terug naar de Verenigde Staten, leerde het McCarthyisme kennen en de Amerikaanse manier van het verdedigen van de vrijheid in Korea. En toen keerde hij echt een staat de rug toe. Hij stuurde zijn militaire rang en onderscheiding terug naar (president) Eisenhower en vroeg asiel in de DDR; dat was in 1953.

Stefan Heym was zeer welkom in de DDR. De jonge republiek had behoefte aan internationaal bekende namen, met name Duitse, die zich voor het socialistische Duitsland uitspraken en dat door zich daar te vestigen ook in de praktijk bevestigden. Heym werd dan ook groots onthaald. Nog hetzelfde jaar ontving hij de belangrijkste literaire onderscheiding van de DDR, de Heinrich Mann-prijs. Dat was overigens heel gerechtvaardigd in dit geval. Heym was immers een auteur die in zijn (onmiddellijk wereldberoemde) romandebuut, *Hostages*, de strijd van het Tsjechoslowaakse broedervolk tegen de nazi's had beschreven, en in een volgende roman, *The eyes of Reason*, het aan de macht komen van de communisten in Praag. Zulke anti-fascistische thema's waren (en zijn) zeer geliefd in de DDR. En met die laatstgenoemde roman had de schrijver in het kapitalistische Amerika een hoop herrie op zijn hals gehaald. Alle reden dus voor een socialistische onderscheiding.

Maar toch kwam Heym niet bepaald op een gelukkig moment. 1953 is óók het jaar van de Berlijnse ‘oproer’, het jaar van het openlijk protest van de Berlijnse arbeiders tegen de maatregels van hun leiders. En Heym, de altijd zo kritische Heym, bleef ook in de DDR kritisch. De socialistische voormannen hadden het daar wel moeilijk mee, maar Heym was door hen zelf inmiddels op een te hoog voetstuk geplaatst om daar de consequenties uit te trekken. En anderzijds was Heym verstandig genoeg zijn kritiek niet te ver te drijven. In dit laatste ligt de verwijdering tussen Heym en anders kritische geesten in de DDR, als prof. Havemann en Wolf Biermann. Heym was zich teveel bewust van de problemen waarmee de staat te kampen had, had daardoor teveel begrip, was wellicht ook minder dapper. Desondanks telkens wrijving tussen de staat en de lastige Heym. Moeilijk werd de verhouding in 1974. In dat jaar verscheen in de Bondsrepubliek Heyms roman *Fünf Tage im Juni.* Het lag weliswaar in de bedoeling dat de roman tegelijkertijd in beide Duitslanden zou verschijnen, maar de socialistische autoriteiten pasten op het laatste moment.

In de DDR kan dat. Zoals alle socialistische landen kent de DDR een dwingende cultuurpolitiek, d.w.z. dat cultuur pas cultuur is als is voldaan aan door de overheid gestelde voorwaarden en regels. De grondwet beschermt dan wel het recht op vrije meningsuiting, dezelfde grondwet rekent ook af met meningen die met de grondwet in strijd zijn; zoiets als de onmogelijkheid hier je grondwettelijke vrijheid te gebruiken om een van de algemene norm afwijkende mening over een bevriend staatshoofd of leden van het koninklijk huis te verkondigen. Wat de literatuur aangaat, kent de DDR een Buro für Urheberrechte, de officiële instantie voor auteursrecht, die waakt over de ideologische juistheid van te publiceren werk. Deze instantie was het met Heym oneens over zijn roman en na een periode van touwtrekken vond Heym het wel best en verscheen *Fünf Tage im Juni* alleen in de Bondsrepubliek.

Dat kon, in het begin van de jaren zeventig, nog wel. Nu is de situatie in de DDR heel anders. Twee jaar geleden was er het geval Biermann, vervolgens kwam de ideologisch-economische kritiek van Bahro (die daarvoor in de gevangenis zit) etc.

De machthebbers zagen zich gedwongen steeds meer hun macht te gebruiken, omdat ze niet weten hoe ze met de toenemende kritiek op hun beleid moeten omgaan. Het socialisme, waarin al die critici nog altijd geloven, is veranderd in burocratie en macht.

Over dit laatste gaat Heyms roman *Collin.* Heym, die heel goed wist wat hij had geschreven, nam niet meer de moeite de gebruikelijke burocratische weg te bewandelen. Hij publiceerde zijn roman zonder toestemming in de Bondsrepubliek. Dat was begin dit jaar en sindsdien escaleert de rel n.a.v. deze roman steeds verder.

Het is ook niet niks wat Heym heeft gedaan. Hij heeft met deze roman een einde gemaakt aan zijn grote 'zwijgen' van de laatste jaren. Hij heeft met deze roman een einde gemaakt aan de dans om de hete brij. Het zijn zijn eigen uitspraken. En toen het regime met zijn tegenacties was begonnen, leende Heym van een Westduitse tv-journalist de apparatuur om zichzelf op beeldband vast te leggen: Heym beklaagde zich erover dat de overheid probeerde hem het land uit te krijgen; een televisie-optreden in de West-Duitse actualiteitenrubriek 'heute', die ook in de DDR wordt bekeken.

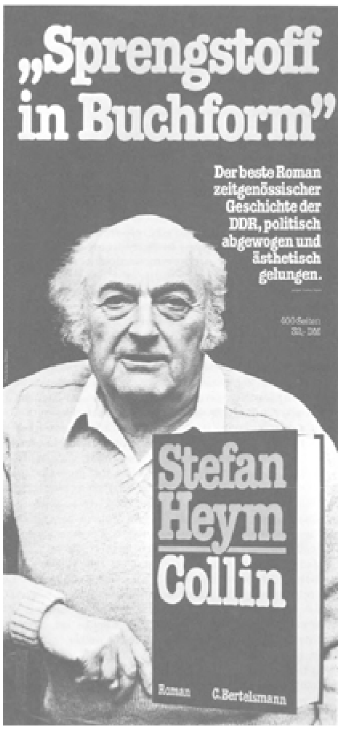
De acties tegen Heym zijn ten dele formeel van aard. Door zonder toestemming een roman in de Bondsrepubliek te publiceren, waarvoor Heym honorarium ontvangt, ontvangt Heym zonder toestemming buitenlandse valuta; dat is dus een overtreding van de valutawet, waarvoor Heym door de rechtbank werd bestraft met een hoge geldboete. Tegelijkertijd werd over Heym geen goed woord meer geschreven. Hoewel de literatuurgeschiedenissen in de DDR en de schoolboeken zijn uitstekende literaire naam en houding verkondigen, werd hij van het ene moment op het andere afgekraakt en weggewoven als een voormalig Amerikaans staatsburger(!). Vervolgens werd een bijeenkomst van de offiële schrijversbond bijeen geroepen en werd Heym, met een aantal sympatisanten, als lid geroyeerd. Met deze maatregels hoopt men in de DDR Heym voorgoed de mond te hebben gesnoerd. Zonder het lidmaatschap van de schrijversbond en de toestemming van het Buro für Urheberrechte is het vrijwel onmogelijk in de DDR te publiceren of überhaupt als schrijver aan het woord te komen. Heym in het IKON-programma: dit zwijgen zal zeer welsprekend zijn.

Natuurlijk is deze rel niet ontstaan omdat Stefan Heym een boek in de Bondsrepubliek heeft gepubliceerd zonder de daarvoor noodzakelijke toestemming. Het gaat om de inhoud van de roman. En die liegt er inderdaad niet om. *Collin* is een roman over een machtsstrijd. Een machtsstrijd tussen 'geest' en 'macht'. De 'geest' wordt vertegenwoordigd door een schrijver die wegens hartklachten in het ziekenhuis is beland. Daar ontmoet hij zijn tegenstander, de vertegenwoordiger van de 'macht', een minister van onmiskenbaar stalinistisch allooi. De schrijver Collin en de minister Urack geloven beiden dat zij slechts ten koste van de ander van hun kwaal kunnen genezen, kunnen overleven. En dat betekent oorlog tussen de twee. Een oorlog die op verschillende manieren wordt gevoerd. Beiden hebben schuld aan iets. Collin, bekend geworden door anti-fascistische werken, heeft allang niet meer gepubliceerd en probeert in het ziekenhuis, op aanraden van

de criticus Pollock, door het schrijven van een autobiografie, over zijn artistieke crisis heen te komen. Hij wordt daarin gesteund door de vrouwelijke arts Christine die nog een idealistische socialiste is. Een andere vrouw die een rol speelt is Collins vrouw Nina. Met deze figuren speelt Heym een spel dat hem de mogelijkheid geeft een panoramische karakteristiek te geven van het leven en de machtsverhoudingen in de DDR in de periode Ulbricht. Collin mag zijn oorlog met Urack dan verliezen, hij moet de oorlog verliezen om zo aan te tonen dat de socialistische leiders, dat de socialistische arbeiderspartij nog altijd geen afscheid hebben (heeft) genomen van de stalinistische machtswellust. Het is deze kritiek waarmee Heym de huidige machthebbers in de DDR woedend heeft gemaakt. Temeer, omdat Collin niet zomaar een roman is. Het is een voor insiders gemakkelijk te ontcijferen sleutelroman. Alle belangrijke personages hebben trekken van bestaande prominenten. Geen wonder dat deze roman zo'n rel heeft doen ontstaan en niet in de DDR zal kunnen verschijnen.

Voor ons is het minder of helemaal niet van belang wie voor Heym model hebben gestaan. De roman wordt er niet minder interessant door als je de sleutel mist. *Collin* is al interessant genoeg voor wie wil weten hoe het er in de DDR ten tijde van Ulbricht aan toe ging. Als je dat leest begrijp je niet hoe Stefan Heym zolang alsmaar begrip heeft opgebracht en heeft gezwegen. Wat ook de uiteindelijke gevolgen van de nog steeds voortdurende rel zullen zijn, de roman is er, gepubliceerd en wel. De reacties van de machthebbers bewijzen het authentieke karakter ervan.

Stefan Heym: *Collin*
C. Bertelsmann Verlag, München. f 42,--



Waar en niet waar
Dolf Verroen

Harry van de Achterbuurt, door de Belgische schrijver Gaston van Camp (uitgegeven bij Lannoo) is één van de beste jeugdboeken die ik ken. Harry, wiens vader wegens doodslag in de gevangenis zit, komt bij een pleegmoeder in een achterbuurt. Zijn eigen moeder drijft ergens een café en is weinig gefascineerd door het moederschap. In Harry wordt de groei naar volwassenheid beschreven op de meest doeltreffende wijze: verandering. Vanuit de achterbuurt, met zijn doodgewone vriendenclan, gaat Harry naar de middelbare school in de stad waar hij met totaal andere manieren geconfronteerd wordt. Vanuit deze situatie moet hij zijn eigen leefklimaat leren kiezen. Dit is niet alleen verhaaltechnisch uitstekend opgezet, maar ook als symbool van de aanzet tot het groeiproces naar volwassenheid. Ofschoon er in dit verhaal allerlei facetten voorkomen, zoals invaliditeit, diefstal, maatschappelijke onaangepastheid, gevangenis, waar men in keurige families - en zeker in jeugdboeken! - niet over praat, is dit verhaal een bijzonder gewone, levensechte geschiedenis geworden. Men vindt er het leven in terug zoals het is. Gaston van Camp gaat nergens omheen, ook niet om sexualiteit, maar hij beschrijft deze op een precies passende wijze, met grote literaire inzet. Een uitzonderlijk boek in het Nederlandse taalgebied, waar ik toch twee aanmerkingen op heb. Het boek is qua mentaliteit duidelijk - en goed! - tot de gemiddelde jongeren (uit alle milieus dus) gericht, maar van Camp gebruikt zo'n overvloed van woorden, hij doet zo zijn best om werkelijk alles aan te dragen, om niets te vergeten, dat hij zijn doel daardoor een beetje voorbij schiet. Het gevolg is dat zijn boek een beetje moeilijk is, alleen voor geoefende jonge lezers (vrees ik, tenminste). Men tweede bezwaar is ingrijpender: er komen twee onsympathieke figuren in het boek voor, één uit de achterbuurtclan en één uit het nette milieu, maar zij worden allebei ge(ver)tekend als verwijfde, een beetje kwallerige figuren, een soort enge homo's. Ik denk niet dat Gaston van Camp iets tegen homosexualiteit heeft - hoewel, bij die Belgen weet je nooit... - maar ik denk dat er in zijn boek wel een stukje onbewustheid naar boven is gekomen waar hij even mee naar de dokter moet. Het boek is jammer genoeg al enige tijd uitverkocht, maar omdat het zo'n uitstekend voorbeeld is van een goed jeugdboek vermeld ik het hier. *Harry van de Achterbuurt* moet dan ook nodig eens herdrukt worden.

Vals spel van Frits Bromberg draait ook om enige sociale aspecten, diefstal en, zij het zeer zachtjes aangezet, erotiek. De bedoelingen van de schrijver zijn eigenlijk best goed. Zo heeft hij bijvoorbeeld de tegenstelling tussen voetballen en vioolspelen willen wegnemen, maar alles blijft toch een beetje te veel hangen in het gewone, in het al bekende. Het is allemaal nogal ouderwets. Hoe schuchter de eerste erotische pogingen van een jongen naar een meisje ook kunnen zijn, zo praat en doet een jongen tegenwoordig niet meer. (Een meisje trouwens ook niet.) Daardoor is in *Vals spel* een enigszins onherkenbare, geromantiseerde wereld tevoorschijn gekomen. Een typisch Hollandse, ouderwets-moralistische geschiedenis. Toch denk ik dat Frits Bromberg wel in staat zou zijn een beter boek te schrijven, maar zijn uitgever - Van Holkema en Warendorf in dit geval - zou hem wat meer en beter moeten coachen om hem uit deze Kluitman-sfeer te halen.

Hokus Pokus Pilatus Pil is een eveneens bij Van Holkema en Warendorf verschenen kinderboek van Corrie Hafkamp. Een erg aardig, natuurlijk geschreven verhaal over een huisarts, een elfjarige tweeling en een Marva die op hun gebruikelijke

ochtendwandeling met hun respectievelijke honden de dupe worden van een professor die de gehoorzaamheidspil heeft uitgevonden. Gelukkig is Sandra, de tweelinghelft, zo slim om tijdens hun gevangenschap onder de grond, de gehoorzaamheidspil te verstoppen en niet in haar mond te steken, zodat zij als enige van het gezelschap niet gehoorzaam wordt en het avontuur daardoor tot een goed einde kan brengen. Een spannend kinderboek, fijn om te lezen, waarvan ik me best kan voorstellen dat het bij de kinderjuries in Zuid Holland nummer één is geworden. Het is een boek waarin fantasie en werkelijkheid door elkaar lopen, maar waarin de fantasie op voortreffelijke wijze als symbool van de werkelijkheid is gebruikt. Er worden nogal wat vooroordelen in weggenomen - tegen de Marva bijvoorbeeld - en Corrie Hafkamp schrijft zo onseksistisch (vergeef me dit afschuwelijke woord) dat haar boek een echt kinderboek en niet een jongens- of meisjesboek is geworden.

Toch is ook dit weer een echt moralistisch verhaal. Er komt niet alleen in tot uitdrukking hoe inhumaan het is om mensen klakkeloos onder de medicijnen te zetten of hoe misdadig het is om mensen zodanig te overheersen dat zij totaal geen eigen wil meer (kunnen) hebben, maar ook de ontdekking dat alle mensen elkaar nodig hebben, zelfs de politie die hier nog net op tijd ingrijpt. Het zijn misschien allemaal zaken waar je geen bezwaar tegen kunt hebben, maar het afschuwelijke van moraal is altijd dat de meest interessante dingen niet aan bod komen. En dat wordt ook

hier weer zo duidelijk. Corrie Hafkamp heeft het allerbelangrijkste facet in dit verhaal onuitgewerkt gelaten: namelijk het moment dat Sandra macht over de anderen heeft gekregen.

Corrie Hafkamp zou moeten weten dat alleen boekenfiguren als heilsoldaten reageren, of althans dat zo'n gemakkelijke, romantische reactie de lezer - in dit geval een opgroeiend kind - geen enkel inzicht in het wezen van de mens heeft te bieden. In het werkelijke leven, in iedere relatie, gaat het om de macht. En we zouden allemaal wel graag willen reageren, maar we doen het niet. Wat zou dit aardige boek een stuk interessanter en een stuk rijker zijn geworden wanneer de schrijfster goed en kwaad niet tegenover elkaar had gesteld maar met elkaar had verweven en ons iets van haar inzicht in de menselijke psyché had laten zien, zoals Selma Lagerlöf in Niels Holgersson bijvoorbeeld.

Het is jammer dat schrijvers van kinderboeken (bijna) altijd naar kinderen toe schrijven en daardoor een wereld scheppen van papier. De tijd van lieve boeken is voorbij, ook al worden ze nog zo graag gelezen.

Gaston van Camp: *Harry van de Achterbuurt*
Lannoo, uitverkocht

Frits Bromberg: *Vals spel*
Van Holkema en Warendorf. 118 pag. f 15,50

Corrie Hafkamp: *Hokus Pokus Pilatus Pil*
Van Holkema en Warendorf. 118 pag. f 13,50

Je kunt ook fantaseren zonder vleugels
Peter van den Hoven in gesprek met Anke de Vries

Het mag opvallend worden genoemd dat de vier boeken die de Haagse jeugdschrijfster Anke de Vries (geboren in 1936 in Sellingen, Groningen) vanaf 1972 heeft gepubliceerd, allemaal - hetzij door kinderen, hetzij door volwassenen - met een lezersprijs werden bekroond. Zoiets komt niet vaak voor en Anke de Vries schijnt er op een of andere manier patent op te hebben dat haar boeken bij jong en oud in de smaak vallen.

Dat is natuurlijk - zeker in het begin - erg stimulerend voor een auteur, hoewel daar meteen aan toegevoegd moet worden - en Anke de Vries heeft voldoende realiteitsbesef om daar in het begin van het gesprek met alle nuchterheid op te wijzen - dat prijzen en bekroningen lang niet alles zeggen. Het jaarlijkse prijzencircus is tenslotte afhankelijk van een aantal toevalligheidsfaktoren en er verschijnen genoeg boeken van Nederlandse auteurs die de toejuichingen in de nationale piste moeten missen, maar die desondanks voortreffelijke verhalen schrijven.

In 1972 debuteerde Anke de Vries met *De Vleugels van Wouter Pannekoek* dat het jaar daarna door de Amsterdamse Kinderjury werd bekroond als beste kinderboek. *Het geheim van Mories Besjoer*, drie jaar later verschenen, kreeg in 1976 de Zilveren Griffel toegekend en werd daarnaast door maar liefst acht kinderjury's uit alle delen van het land uitgekozen voor een plaats op hun favorietenlijst. In 1977 kwam *Belledonne kamer 16* uit en kreeg een internationale eervolle vermelding in het Italiaanse Padua: door de jury van jeugdboeken voor de Europaprijs werd het als tweede beste jeugdroman op de ‘liste d'honneur’ geplaatst. Van dit boek verschenen inmiddels vertalingen in Amerika, Zuid-Afrika, Duitsland, Finland en Zweden, terwijl Italië binnenkort zal volgen. En tenslotte werd het vorig jaar gepubliceerde *Bij ons in de straat* door verschillende kinderjury's in het land bekroond. Een vervolg op dat laatste boek is in september 1979 onder de titel *Wedden dat ik durf* uitgekomen.

Anke de Vries is, zoals ze zegt, min of meer toevallig begonnen te schrijven; in ieder geval zeker niet met de vooropgezette bedoeling kinderboeken te publiceren. Jaren geleden heeft ze, in verband met het werk van haar man, veel gereisd en in verschillende landen - Pakistan, Griekenland, Frankrijk - gewoond. Ze schreef toen regelmatig 'rondschrijfbrieven' aan haar familie in Nederland, waarin ze haar dagelijkse ervaringen vertelde. Ze deed dat op zo'n levendige manier dat haar man haar, eenmaal terug in Nederland, stimuleerde meer te gaan schrijven. Ze ging een schrijverscursus volgen, die indertijd werd begeleid door Godfried Bomans, Harriët Freezer en An Rutgers van der Loeff.

Anke de Vries:

> Die cursus creatief schrijven was voor mij een hele uitdaging. Ik keek in die tijd nog geweldig op tegen iedereen die schreef, en geloofde nooit dat ik in staat zou zijn een redelijk verhaal in elkaar te zetten. Ik heb de cursus, die drie jaar duurde, in anderhalf jaar afgemaakt; net op tijd want vlak daarna werd hij stopgezet. Vooral in het begin heb ik met de opdrachten die ik kreeg erg veel moeite

gehad, maar later - toen ik begon te merken dat ik vorderingen maakte - ging het steeds beter en het was plezierig om eraan mee te doen. Je moest heel verschillende schrijfproeven afleggen: een verhaal voor kinderen, een voor volwassenen, een dialoog, een verslag enzovoorts. Die teksten die je instuurde werden zeer zorgvuldig nagekeken en van soms uiterst raak commentaar voorzien. Ik had in die tijd zelfs nog geen idee van wat een alinea was, en schreef alles achter elkaar door. Dat doe ik trouwens nog wel als ik eenmaal goed bezig ben, maar daarna komt het proces van herschrijven, stukken schrappen en bij-schrijven, struktuur in het verhaal aanbrengen.

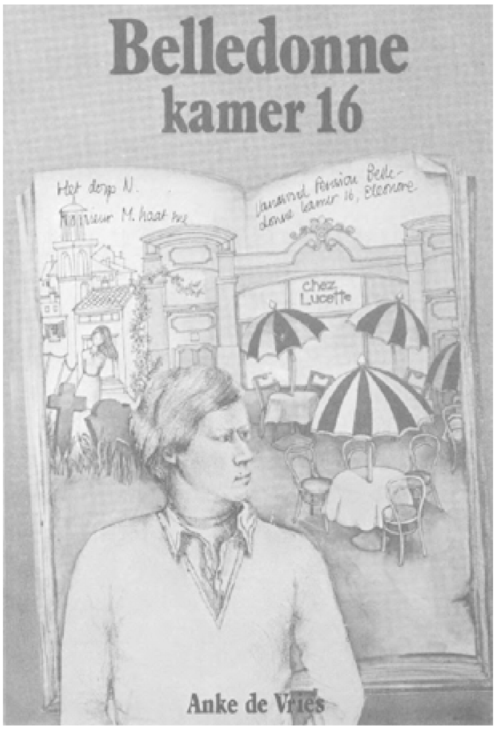
Van die cursus heb ik vooral twee dingen geleerd: op de eerste plaats, en ik vind dat heel belangrijk, de noodzakelijke zelfdiscipline om zeer regelmatig te schrijven, een soort dwang die je jezelf oplegt om achter je bureau te gaan zitten en te beginnen, ook al lukt het van geen kanten, - en dan vooral dóór te schrijven. Daarnaast heb ik heel wat opgestoken over wat je zou kunnen noemen de ambachtelijkheid van het schrijven, de vervolmaking van de meer technische kwaliteiten die iedere schrijver nodig heeft om zijn of haar gedachten in de juiste vorm op papier te krijgen: stijl, spanningsopbouw, karakterbeschrijving en dergelijke. Overigens is er meer nodig dan wat ik nu zeg: een soort innerlijke dwang om de dingen op te schrijven, en dat kun je geloof ik niet leren, ook niet door middel van zo'n cursus. In ieder geval kreeg ik er wat meer zelfvertrouwen door en toen ben ik, als je dat zo kunt zeggen, voor mezelf begonnen - maar nog helemaal niet met de bedoeling een boek te schrijven. Het werden verhalen die later zijn omgewerkt tot mijn eerste boek: *De Vleugels van Wouter Pannekoek.*

Werkelijkheid en fantasie

Het debuut van Anke de Vries gaat over een jongen die in een flatbuurt woont, een zekere mate van flatneurose heeft opgelopen, kontaktarm is en de meest vrije tijd met zijn moeder achter de ramen van een driekamerflat doorbrengt: ‘drie nette hokjes op de tiende verdieping’. De dokter, die al spoedig wordt geraadpleegd, geeft hem als medicijn twee rondjes die hij voor het slapengaan op zijn schouders moet plakken en die - als zijn moeder, die als verpleegster werkt, weg is - uitgroeien tot heuse vleugels waarmee hij kan vliegen: zijn liefste wens, ‘want met die vleugels kan ik alles doen wat ik wil’.

Als Wouter het vliegen eenmaal beheerst - en dat gaat zeker in het begin niet zonder een aantal, gelukkig goed aflopende, valpartijen - gebeurt er wat hij dagdromend altijd heeft gewenst: hij wordt iemand waarmee volwassenen rekening te houden hebben. Zo richt hij een suksesvolle tentoonstelling in voor een ook op de flat wonende kunstenaar, houdt zich met inbraken bezig - dat wil zeggen met het oplossen daarvan - helpt gastarbeiders waarvan er een onschuldig verdacht wordt van een juweleninbraak, en wordt tenslotte dé grote, vliegende, attractie in een circus dat hij daarmee van een gewisse financiële ondergang redt. Kortom: Wouter beleeft in zijn fantasie wat hem ontbreekt in zijn dagelijkse gewone leventje. De (on)leefbaarheid van de stad en het ontbreken van rustgevende natuur, uiteindelijk de reden waarom Wouter zo naar vleugels verlangt, komt in een apart verhaal aan de orde als hij zich, samen met een milieubewuste jonge vrouw inzet om de plannen

van een eerzuchtige wethouder een grote weg dwars door een prachtig bos - te dwarsbomen. Hetgeen - uiteraard - lukt.



Het boek, dat een tamelijk ‘losse’ struktuur heeft, bezit realistische en fantastische elementen, is soms - vooral in de beschrijving van de optredende volwassenen - niet helemaal vrij van een tegen het cliché aanhangende karakterisering en eindigt niet al te sterk. Hoewel *De Vleugels van Wouter Pannekoek* uitgaat van een aantal reële problemen, zoals de slechte woonomgeving en eenzaamheid, zoekt het de oplossing in tamelijk fantastische - en hier en daar wat schematische - gebeurtenissen, die weinig meer met de werkelijkheid van doen hebben. Ontleend het boek daaraan aan de ene kant een zekere charme, anderzijds geldt ook wat Miep Diekmann over dit debuut schreef, namelijk dat het ‘de lezers niet zo direct zal aanzetten om werkelijk mee te werken aan de leefbaarheid van de stad. Zij hebben immers geen vleugels zoals Wouter?’.

Anke de Vries:

> Dat is wel zo. In dit eerste boek had ik nog ‘vleugels’ nodig om Wouter allerlei dingen te laten meemaken. Dat fantastische element heb ik in mijn volgende boeken helemaal verlaten: de realiteit geeft me genoeg stof om over te schrijven, ik schrijf toch wel het liefst over dingen die echt gebeurd zouden kunnen zijn. De werkelijkheid is zo veelvormig dat ik daarmee volop uit de voeten kan. Het klopt ook wel dat de volwassenen uit *Wouter* wat schematisch blijven en niet helemaal goed uit de verf komen, ze zijn niet echt van vlees en bloed. Achteraf vind ik het wel een gemis dat er niet meer kinderen een rol in het verhaal spelen, dat had de identifikatiemoge-

lijkheden vergroot denk ik, hoewel kinderen ook volop meeleven met de avonturen van de volwassenen.
Voor dit boek is de werkelijkheid - in dit geval de woonsituatie in een flatwijk in Den Haag - aanleiding geweest om te gaan schrijven, al heeft de fantasie er een hoge vlucht in genomen. Dat verhaal bijvoorbeeld over die weg door het bos komt voort uit mijn aktiviteiten in een buurtgroep waar ik destijds deel van uit maakte. De gemeente had het idee opgevat om bomen bij ons in de buurt te kappen en daar hebben we ons tegen verzet.
Wat ik met *De Vleugels van Wouter Pannekoek* een beetje heb willen aangeven is dat je niet in je eentje moet gaan zitten wegkwijnen, maar dat - als je maar wilt - er genoeg mogelijkheden zijn om uit jezelf te komen en kontakt te maken met allerlei mensen. De vleugels zag ik toen als een soort medicijn daarvoor.

Detective-achtig

De Vleugels van Wouter Pannekoek demonstreert vooral in het verhaal over de onschuldig verdachte gastarbeider Pablo Gomèz een element dat in de twee volgende boeken - *Het geheim van Mories Besjoer* en *Belledonne kamer 16* - sterker naar voren zal komen: namelijk een detective-achtige opbouw van spanning en avontuur, die overigens niet - zoals zo vaak in slechte avonturenverhalen voor kinderen - blijft steken in de voor de hand liggende scheiding der goede en kwade geesten en een eind goed al goed sfeertje, maar op den duur onnadrukkelijk wordt omgebogen naar een meer algemeen-menselijke ontknoping die iedere lezer op zichzelf kan betrekken.

Zoiets vereist raffinement en taalvaardigheid en in haar tweede boek laat Anke de Vries zien dat ze daarvan voldoende in huis heeft. Vleugels heeft ze in *Het geheim*

van Mories Besjoer niet meer nodig maar ze laat de tragische werkelijkheid van de op een Haags hofje levende, Franse glazenwasser Mories (Maurice) in alle aangrijpendheid naar voren komen zonder fantastische tovermiddelen.

Dit boek draait rondom twee thema's - hoewel Anke de Vries meteen duidelijk maakt niet vanuit vooropgezette bedoelingen of thema's te schrijven - die vakkundig door het verhaal gevlochten zijn: de vooroordelen die men tegen alles wat anders is heeft - en in dit geval dan gericht op buitenlanders - en een subtiel pleidooi voor uiterst menselijke achtergronden van waaruit een misdaad kan ontstaan.

Mories Besjoer wordt verdacht van een overval op een ziek meisje, en dat is voor veel mensen uit de buurt reden om de latente vooroordelen hardop uit te spreken. Voor een groepje kinderen, die hem regelmatig bezoeken, levert de arrestatie de nodige verwarring op - hebben de mensen dan toch gelijk? - en vooral Brigit, die in het boek een centrale rol speelt, heeft het er erg moeilijk mee, zeker als zij in het huis van Mories, oude Franse kranten vindt op één waarvan Mories staat afgebeeld tussen twee agenten in. Het enige woord dat ze uit de tekst kan ontcijferen is: dood. Wat heeft er zich in het verleden van de Franse glazenwasser afgespeeld en waarom is hij zo zwijgzaam als ze daar - voorzichtig - naar informeert?

Heen en weer geslingerd tussen achterdocht en ontkenning daarvan weet ze Mories - als hij eenmaal onschuldig verklaard is teruggekeerd - te bewegen zijn geheim bloot te geven. Dan pas durft ze hem ook te zeggen wat ze heeft gedacht en heel sterk wordt op die manier - impliciet - kritiek geleverd op de oppervlakkigheid en in feite onmenselijkheid van vooringenomen standpunten ten opzichte van mensen die je niet kent, die ogenschijnlijk anders zijn en die je pas goed leert kennen als je meer praat, meer weet.

Tegenover de veroordelende samenleving staat de menselijke verbondenheid, niet alleen prachtig weergegeven in de verhouding tussen de kinderen - vooral Brigit - en Mories, maar ook gedemonstreerd in het verhaal dat Mories de kinderen vertelt over de aartslelijke schurk Bruno en de blinde Blanche. Daarin toont Mories dat wat ‘men’ tegen je kan hebben, voor een ander juist de reden kan zijn om hartstochtelijk ‘voor’ te zijn. Het verhaal over de brandstichters Emile en Lisette, dat zo'n grote rol speelt bij het geheim van Mories, is evenals het vorige gesitueerd in Frankrijk, in een streek waar Anke de Vries een tijdlang heeft gewoond. Het juryrapport vermeldt aan het slot waarom Anke de Vries voor dit verhaal zo terecht de Zilveren Griffel kreeg: ‘De opbouw is helder; alle lijnen komen aan het eind duidelijk bij elkaar. De gebeurtenissen volgen elkaar in een kwiek tempo op. Beschrijvingen, akties en dialogen worden neergezet in een vlot leesbare, humoristische stijl.’

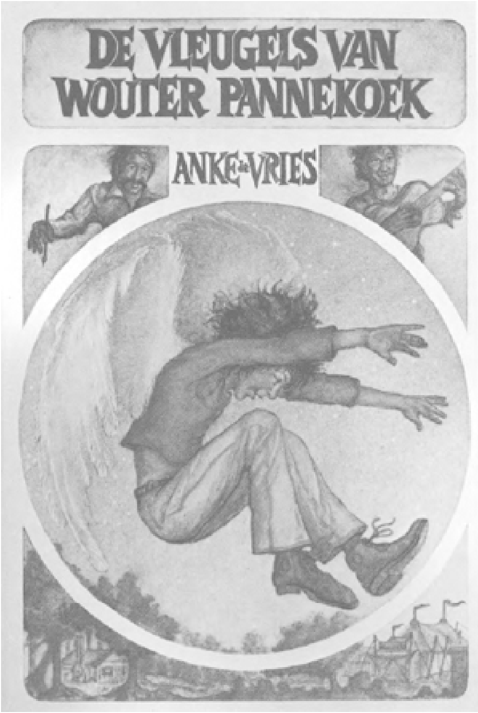
Anke de Vries:

> De twee verhalen, over Bruno en Blanche en Emile en Lisette, vormen weliswaar een centraal draaipunt in het boek, maar het is niet zo dat het boek rondom deze twee verhalen is ontstaan. Om het maar meteen duidelijk te zeggen: toen ik driekwart van het boek af had wist ik zelf nog niet wat het geheim van Mories Besjoer nou eigenlijk was. Ik werk niet vanuit een vooropgezet plan, een plot

> zo je wilt, maar begin - aan de hand van dingen die ik om me heen zie gebeuren - aan een verhaal waarvan ik niet weet hoe het zal eindigen. Tijdens het schrijven kan er dan van alles gebeuren: het een roept het ander op en ik verbaas me soms zelf over het eigen leven dat het boek gaat leiden. Natuurlijk grijp ik wel in, schrap dingen die me niet van toepassing lijken of schrijf gedeelten waarvan ik vind dat ze erbij moeten, maar dat gebeurt toch pas in tweede instantie. En pas bij het uiteindelijke uittypen van de tekst vallen de verschillende gedeelten in elkaar. Dat klinkt wat al te toevallig, want je bent er natuurlijk wel zelf bij, maar toch schrijf ik op die manier.
> Het verhaal over Bruno en Blanche is ontstaan omdat ik op een gegeven moment niet verder kon en tijdens een slapeloze nacht gewoon die vertelling verzon; ik vond dat die prima bij Mories paste, maar het leverde nog geen konklusies op voor zijn geheim. Ook het verhaal over Emile en Lisette, het brandstichtersechtpaar, dat zo'n grote rol speelt bij de uiteindelijke ‘ontknoping’, was al geschreven zonder dat ik vermoedde dat daarin wel eens de sleutel zou kunnen liggen. Overigens is dit niet verzonnen: het is echt gebeurd; ik heb de essentie daarvan jaren en jaren geleden via de radio in Frankrijk gehoord en het heeft me zo aangegrepen dat ik het altijd heb onthouden. In het boek heb ik het verbonden met het verhaal over de heuvel met de zeven pijnbomen: een echt bestaand stukje landschap waar ik vroeger vaak kwam. Het verhaal over Emile en Lisette heeft me toen de oplossing voor Mories' geheim geleverd.
> Over dit boek heb ik meer dan een jaar gedaan, omdat het naar mijn gevoel toch niet goed zat. Uiteindelijk is het drie keer herschreven en ik was o zo gelukkig dat het af was. Maar ik ben wel blij dat ik het gedaan heb. Het lijkt misschien alsof het boek in één ruk is geschreven, maar niets is minder waar, het is het produkt van stug doorwerken, schrappen, opnieuw beginnen en doorzetten.

Voordat Anke de Vries *Belledonne kamer 16* schreef werkte ze een tijdlang aan een boek, dat echter nooit is uitgegeven. Het manuscript ligt nu nog ergens diep in een la, en misschien zal ze het er in de toekomst nog wel eens uithalen omdat het onderwerp haar toch wel boeit. Maar zoals het nu is geschreven - vertelt ze - is het niet goed: de figuren die erin optreden komen niet goed uit de verf en blijven erg schematisch. Dat een boek mislukt kan voor een schrijver een ernstige belemmering zijn om aan iets nieuws te beginnen, maar Anke de Vries heeft zich duidelijk gerevancheerd met wat haar beste boek is geworden: *Belledonne kamer 16*, een jeugdroman die zich geheel in Frankrijk afspeelt.

De ondertitel - *een dagboek uit het verzet* - een toevoeging van de uitgever, is ongelukkig gekozen en brengt de lezer in eerste instantie op een dwaalspoor. Hij suggereert iets anders dan in het boek wordt geboden: een door Robert, de zestienjarige hoofdpersoon uit het boek, in de nalatenschap van zijn Franse grootvader gevonden kogel en een zakboekje uit 1944 van een zekere Robert Macy is *aanleiding* tot een spannende speurtocht die, naarmate het verhaal vordert verleden en heden op een dramatische wijze met elkaar verbindt, - maar de lezer krijgt geen verslag van de dagelijkse werkelijkheid uit de oorlogsperiode. *Belledonne kamer 16* is dan ook géén oorlogsboek.



Het zakboekje, waarin Robert een aantal intrigerende zinnen vindt zoals: 'Vanavond pension Belledonne, Kamer zestien.', 'Ik leef, ik leef. Mijn God hoe is het mogelijk.' en 'Monsieur M. haat me.' brengt hem naar het Franse dorpje Nizier op zoek naar zijn naamgenoot. Hij komt terecht in het café van meneer en mevrouw Mons dat vroeger de naam Belledonne droeg. Kamer 16 blijft echter, als hij daarnaar vraagt, voor hem gesloten. Het eerste wat hij ontdekt is dat Robert Macy in 1944 is gestorven.

Vanaf dat moment ontmoet hij, voortgedreven door zijn onverzettelijkheid en drang om méér te weten, in het warme en slaperige dorpje een aantal intrigerende figuren die Robert Macy gekend hebben en langzaam ontwart hij een kluwen van menselijke betrekkingen die hem een rode draad in handen geven waarlangs hij het verleden blootlegt. Robert Macy blijkt een jood te zijn geweest en in 1944 vermoord. Wat heeft Madame Gireauld, die op de dag dat Robert in het vroegere Belledonne aankomt naast Macy begraven wordt, te maken met de schrijver van het zakboekje? Waarom is Oncle Lucien, die in het café van Lucette inwoont, 'gek' geworden? Wie is Madame de Béfort en welke rol speelt de vader van Madame Gireauld in het geheel? Wat betekent de naam Eleonore, die hij uit het zakboekje kent en terugvindt op een medaillon om de hals van het meisje Christine? Anke de Vries is er in *Belledonne kamer 16* op een prima manier in geslaagd een drama uit het Franse verzet, zonder nadrukkelijke sentimentaliteit of sensatie, te ontrafelen en laat Robert aan het eind van het boek de moordenaar ontmaskeren. De sfeer van het ogenschijnlijk zo rustige dorpje wordt perfect weergegeven en vooral de karakterisering van een aantal figuren - zoals de caféhouder Mons, Lucette en niet te vergeten Madame Gireauld en Madame de Béfort - is knap gedaan. Het verhaal had makkelijk aanleiding kunnen

zijn tot opgeblazen, spannende avonturen en heroïsche onthullingen, maar wie dit in *Belledonne kamer 16* zoekt komt bedrogen uit. De doorwerking van het verleden op de wijze waarop mensen tegenover elkaar staan en de verstrengeling van liefde en haat is op een knappe manier gethematiseerd. Ook in dit boek, sterker nog dan in *Het geheim van Mories Besjoer* vinden we de detective-achtige opbouw van spanning, vanaf het begin tot aan het open eind volgehouden zonder overdreven effectbejag of onnodige uitwijdingen. Een spannend boek dat door de hechte struktuur en de zorgvuldig opgebouwde verhaaldynamiek leest als een trein.

Anke de Vries:

> Het idee voor dit boek kreeg ik door mijn zoon, die een oud manuscript - een anoniem reisverslag - vond in het huis van mijn schoonvader, die een tijd geleden is overleden. Het feit dat je na zoveel jaar iets leest wat voor iemand veel betekent moet hebben, intrigeerde me enorm en ik verbond dat met de sfeer van een oud landhuis in een Frans dorpje waar ik vroeger vaak kwam. Het begin van het boek is zo ontstaan, maar toen ik begon te schrijven, wist ik nog helemaal niet wat er allemaal zou gaan gebeuren en welke dingen Robert zou ontdekken. Het verhaal, de lijnen naar het verleden, de relaties tussen de verschillende mensen, het einde, dat alles is tijdens het schrijven ontstaan. Op die manier werken, zonder dat je van tevoren weet waar je uit zult komen, boeit me en dat maakt ook voor een groot gedeelte het plezier uit dat ik bij het schrijven ervaar. Je bent er constant mee bezig, zoekt naar nieuwe wegen, oplossingen, verbindingen, en het is heerlijk om dan te ontdekken dat het in elkaar past. Als ik er nu aan terugdenk is het eigenlijk wonderlijk hoe dat boek is ontstaan. Tijdens een warme zomer - en dat kun je in het verhaal merken - heb ik achter elkaar schriften vol geschreven en later bewerkt om alle lijnen zo nauwgezet mogelijk bij elkaar te laten komen.
> Ik ben gefascineerd - en daar ligt denk ik de oorsprong van *Belledonne kamer 16* - door het feit dat mensen soms op totaal onverwachte

momenten in hun leven geconfronteerd kunnen worden met gebeurtenissen uit het verleden die van grote invloed blijken te zijn geweest. En ook al wil je dat niet, stop je het weg of verdring je het, toch blijkt vaak dat een periode uit je geschiedenis heel aktueel kan zijn. Sommige mensen hebben hun verleden op een goede manier verwerkt, er iets mee gedaan, maar het komt ook voor dat je er onbewust mee rond blijft lopen tot het opeens naar boven komt. Zo'n confrontatie kan hard zijn en een stevige verwarring scheppen, maar is wel noodzakelijk. Dat heb ik aan willen geven tegen het eind van het boek, als Robert de dader van de moord op zijn naamgenoot vindt. Dan blijkt ook dat theorie en praktijk haaks op elkaar kunnen staan: het leven zit ingewikkelder in elkaar dan je denkt.
Met *Belledonne kamer 16*, mijn beste boek vind ik zelf, heb ik de vakkundigheid van het schrijven onder de knie gekregen. Ik heb erop gezwoegd, ook al lees je dat er misschien niet aan af, om de karakters en de verhaalkern zo goed mogelijk uit te werken, in een constant proces van overdenking, herschrijving en bewerking. Op aandringen van mijn uitgever heb ik nog geprobeerd om er een hoofdstuk aan vast te schrijven waardoor het boek misschien meer als een roman voor jongeren herkend zou worden, maar uiteindelijk heb ik daarvan afgezien: het open eind kwam telkens terug, voor mij was het boek af en elke toevoeging zou onjuist zijn geweest. Het is nu een boek geworden voor jongeren en volwassenen. De bedoeling is dat de KRO er volgend jaar een hoorspel van maakt.

Fantaseren zonder vleugels

In de twee laatste boeken van Anke de Vries komt een heel ander aspect van haar schrijverschap naar voren. *Bij ons in de straat* en het vervolg daarop *Wedden dat ik durf!* zijn twee vertellingen voor jonge kinderen en gaan uit van dagelijkse voorvallen die niet spectaculair maar wel indringend zijn. Hoofdpersoon uit deze uit korte hoofdstukken bestaande boeken is Florien die met haar moeder verhuist naar een bovenhuis in een - volgens Florien - ‘rotstraat’ waar ze niemand kent. Maar Herman, moeders vriend, brengt haar al snel in contact met Kees, die best bereid is mee te helpen met inruimen. Ze ervaart hoe anders het is bij Kees, wiens moeder van orde en netheid houdt, en er niet op gesteld is dat Tips de hond mee naar binnen gaat. Bij tante Geertje daarentegen, de Vlaams sprekende moeder van een tamelijk groot gezin, is het heel anders: ongedwongen, gezellig en Florien voelt er zich onmiddellijk thuis. Bovendien is er nog een baby op komst en de geboorte daarvan levert de nodige consternatie op.

Florien maakt een hoop dingen mee, die elk kind zal kunnen herkennen: ruzie thuis, maar ook de - in dit geval althans - creatieve manier waarop die wordt opgelost, zwemmen in een eigengemaakt overdekt zwembad, moeten bidden zonder dat je antwoord terugkrijgt en natuurlijk de baby van tante

Geertje. Florien is nogal eens alleen omdat haar moeder werkt in een poppenwinkel - hetgeen Kees' moeder 'zielig' vindt - maar in het straatje wonen zoveel kinderen en volwassenen bij wie ze zich thuisvoelt dat ze elke dag van haar vakantie weer nieuwe dingen beleeft.

In het vervolg - *Wedden dat ik durf!* - komt Pieter thuis van een vakantie uit België en met hem sluit Florien, na een wat aarzelend begin, vriendschap, ook al is hij heel anders dan Kees. Ze ontdekken een 'heks' in de buurt, een oude vrouw die alleen woont en volgens Pieter niet bepaald vriendelijk ten opzichte van kinderen. Na een 'wedden-dat-ik-durf' van Florien stappen ze er naar binnen en vinden een vereenzaamde oma die nota bene vandaag jarig is. En die wordt gevierd, want oud zijn en niemand hebben die zich een beetje om je bekommerd is voor iedereen onaanvaardbaar.

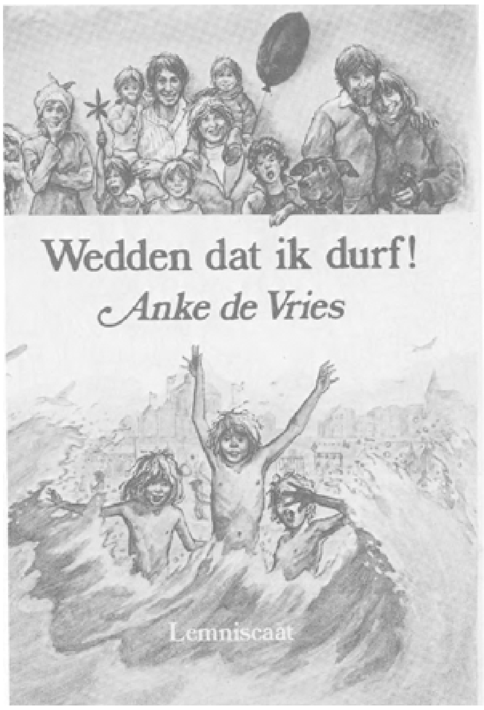
Het boek besluit met een feestelijk uitstapje van de hele familie 'Reutemeteut' naar zee, en demonstreert nog eens het solidaire buurtleven van een voor Florien dierbaar geworden straatje. Het is juist die saamhorigheid, dat gevoel van verbondenheid dat Anke de Vries soms zo treffend naar voren laat komen.

Beide boeken zijn in een taalkundig aangepaste stijl geschreven: korte zinnen, afgeronde hoofdstukken, humoristische dialogen. De leef- en belevingswereld van vooral de kinderen, hun dagelijkse ervaringen, gesprekken, gedachten, dromen en angsten, is er levendig en gedetailleerd in verbeeld en levert volop herkenningsmomenten. Voor jonge kinderen zijn het boeken om lekker een tijdje in te wonen en mee te leven met de geschiedenis van Florien, Pieter en Kees.

Anke de Vries:

> Na *Belledonne kamer 16* wilde ik iets heel anders, en ik liep al een tijdje rond met het idee voor jonge kinderen iets te schrijven. Geen ingewikkeld verhaal, maar heel konkrete ervaringen, gebaseerd op de gewone werkelijkheid, die toch ook op sommige momenten zo heel ongewoon kan zijn, en waarin elk kind zich zou kunnen herkennen. Simpele dingen eigenlijk, maar die toch iets spannends hebben.
>
> Zo af en toe kom ik op scholen om voor te lezen en met kinderen te praten over mijn boeken, dan merk ik dat ze erg meeleven met de avonturen van Florien. Opvallend is dat ze dingen humoristisch vinden, die ik helemaal niet als zodanig bedoeld heb; omgekeerd blijven ze stoïcijns bij passages waar ik bij het schrijven een hoop plezier aan heb beleefd. Elke keer verrast me dat weer: kinderen kunnen zo heel anders reageren dan je verwacht. Maar dat is maar goed ook: zo blijft elk boek weer een verrassing.
>
> Veel hoofdstukken zijn geschreven naar aanleiding van fragmenten uit de werkelijkheid om me heen, stukken dialoog die ik opvang bijvoorbeeld, situaties die ik me herinner uit toen ik nog in de binnenstad van Den Haag woonde. Het zijn voor mij aanzetten om verder over te denken, spanning te ontwikkelen en levensechte situaties te verbeelden. Het moet vooral ook met mezelf te maken hebben, ik moet me helemaal in kunnen leven, dan pas weet ik dat het goed is. Met de boeken na mijn debuut heb ik toch wel gemerkt dat ik het liefste schrijf over dingen die echt gebeurd kunnen zijn. Ik heb de grootst mogelijke bewondering voor mensen die bijvoorbeeld historische jeugdromans schrijven en daarin een heel tijdperk tot leven kunnen roepen, maar ik kan zoiets niet, ik houd me liever bij de werkelijkheid van nu, die ik wil beschrijven zonder gepreek of bemoeizucht.

En daarbij komt een heleboel fantasie te pas. Kijk, in mijn eerste boek had ik nog vleugels nodig maar vooral doordat ik het schrijven als vakkundige bezigheid meer heb leren beheersen, weet ik dat je ook kunt fantaseren zonder vleugels. En dat vind ik wèl zo interessant.



Boeken van Anke de Vries:

- *De Vleugels van Wouter Pannekoek*, Lemniscaat 1972.
- *Het geheim van Mories Besjoer*, Lemniscaat 1975, Zilveren Griffel 1976.
- *Belledonne kamer 16*, Lemniscaat 1977, tweede op de lijst van beste Europese kinderboeken in Padua 1978.
- *Bij ons in de straat*, Lemniscaat 1978.
- *Wedden dat ik durf!*, Leminscaat 1979.

Over Anke de Vries:

- *Interview met Anke de Vries*, Arno Wamsteeker; *Luisterwijzer*, KRO-schoolradio-uitgave, november 1977.
- *Nederland geen luiletterland*, kinderen interviewen Anke de Vries, Gerrit Luidinga; *School*, 2 juni 1979.
- *In mijn boeken zoek ik altijd een bepaalde gezelligheid*, interview met Anke de Vries, Lily van der Velde; *Lezerskrant*, juni 1979.

Brieven & Commentaren

AW ging inderdaad terug naar AF

In BZZLLETIN 62, p. 32-39 (jan. 1979) schreef ik een stukje over het gedicht 'K BEN BRAHMAN. MAAR WE ZITTEN ZONDER MEID van J.A. dèr Mouw, met de bedoeling te laten zien hoe *dom* leraren kunnen zijn als ze een gedicht gaan interpreteren, nog *dommer* soms dan studenten.

Als voorbeeld van zo'n *domme leraar* - ter leringhe ende vermaeck - nam ik mezelf, en liet op tientallen manieren zien hoe *ontzéttend dom* ik wel was (en bén), *dommer* dan ieder die zich met *Dèr Mouw* en met *Brahman* en met *meiden* bezig had gehouden.

Op mijn artikeltje kreeg ik verschillende reacties van geleerde mensen die het best leuk vonden dat ze een *dom* iemand nog wat konden bijleren en ik heb ze daarvoor beleefd bedankt, dankbaar omdat zij niet zo *dom* waren om mijn *domheid* nog eens te onderstrepen. Zij waren blijkbaar slim genoeg om in te zien dat mijn *domheid* door mezelf al voldoende onderstreept was.

Maar nú die Marcel F. Fresco, in BZZLLETIN 67, p. 80-84 (juni 1979)... Is dát even een slimme snuiter!

Als ik nóg een keertje al die voetnoten bij zijn artikel doorneem, kom ik zo ongeveer tot de conclusie dat *hij* min of meer het *monopolie*(spel) in handen heeft, álle huizen en álle hotels. En wie zo dom is zich te vergooien en op zijn territorium belandt (al was het maar de *Dorpsstraat* van *Ons Dorp*) krijgt niet alleen de rekening gepresenteerd, maar wordt ook nog terugverwezen naar AF.

Maar is dit nog wel SPEL, vraag ik me af. Is dit eigenlijk nog LEUK? Als iemand laat zien dat hij *arm* is en *dom*, moet je hem die domheid en armoede dan nog eens extra onder de neus gaan wrijven door in vijf bladzijden (met voetnoten en al) te bewijzen dat die iemand *dom* is? Dat is toch met een kanon op een mug schieten? Of van een scheet een donderslag maken? Dat is toch - gewoon - *dom*?

En daarmee zijn we dan opnieuw bij AF beland. Hopelijk ontvangt óók MFF zijn tweehonderd gulden...

Aldert Walrecht

Maar AW werd niet naar AF teruggestuurd

Leuk die reactie van Walrecht. Als je geen tegenargumenten hebt is de beste houding er geen te geven en je betoog te bagatelliseren. Maar zijn betoog was geen illustratie van de stelling dat leraren dom kunnen zijn; dat is slimme interpretatie achteraf. Zelfrelativering zat erin, zelfironie niet. Beide niet in zijn enthousiast verslag van zijn speurtocht naar een getuige.

AW presenteert zijn Nijhoff-artikel èn zijn Dèr Mouw-artikel als een nieuwe weg voor het interpreteren van gedichten. Dat is een andere doelstelling dan hij nu noemt. Trouwens zijn suggestie dat speciaal leraren dom zouden kunnen zijn, zou ik niet graag voor mijn rekening nemen.

Zijn geestige analogie met het Monopoly-spel wordt door twee dingen verzwakt. Het eerste kan AW niet helpen: de zetduivel had in mijn titel het vraagteken verdonkeremaand; die luidde: Terug naar af in de literatuurwetenschap? M.a.w.: het lijkt wel of AW, die pretendeert iets nieuws te bieden, van vorenafaan wil beginnen, maar vooral niet moet beginnen. Ten tweede de beeldspraak is mank.

Als je op hotels terecht komt, zelfs in de Dorpsstraat, moet je betalen en verlies je eventueel door gebrek aan middelen, maar terug naar af word je niet gestuurd.

Ik ben er overigens van overtuigd dat als AW en ik elkaar eens persoonlijk zouden leren kennen, wij een gezellige boom zouden kunnen opzetten over van alles, ook over het interpreteren van gedichten.

M.F.F.

[Nummer 69]

Woord vooraf

In *Literair Lustrum*, een in 1967 bij Polak & Van Gennep verschenen overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1961-1966, stond Kees Fens - een der samenstellers - ook even stil bij de viering van Van Deyssels eeuwfeest in 1964. Veel had die viering niet voorgesteld. Het weinige dat memorabel leek, kwam voor rekening van schrijver dezes die, aldus Fens, 'geheel alleen een Thijmgenootschap vormt'.

Vijftien jaar later stelt dat genootschap nog steeds niets voor, al lijkt de tijd niet ver meer dat zich enkele serieuze adspirant-leden zullen melden. Misschien dat het onderhavige Lodewijk van Deyssel-nummer die aanmelding zal kunnen vervroegen. Als er een bedoeling achter de samenstelling van dit nummer schuilgaat, dan is het wel die van het bieden van een behulpzame hand aan potentiële lezers van Van Deyssel of aan iedereen die, om enigerlei reden, zomaar geïnteresseerd is in deze auteur. Ten aanzien van dit fenomeen, fenomeen zowel in literair als in menselijk opzicht, bestaat nog steeds een grote drempelvrees, overigens waarschijnlijk veroorzaakt doordat Van Deyssel voortdurend, en steeds vaker, als een fenomeen wordt aangeduid!

De lezing van wat in dit nummer werd samengebracht, kan in elk geval het afschrikwekkende wegnemen dat in veler ogen inhaerent lijkt te zijn aan het fenomenale.

Het stemt tot dankbaarheid dat, dank zij veler spontane medewerking, dit Van Deyssel-nummer het licht heeft kunnen zien op een tijdstip, slechts weinige maanden verwijderd van 1980.

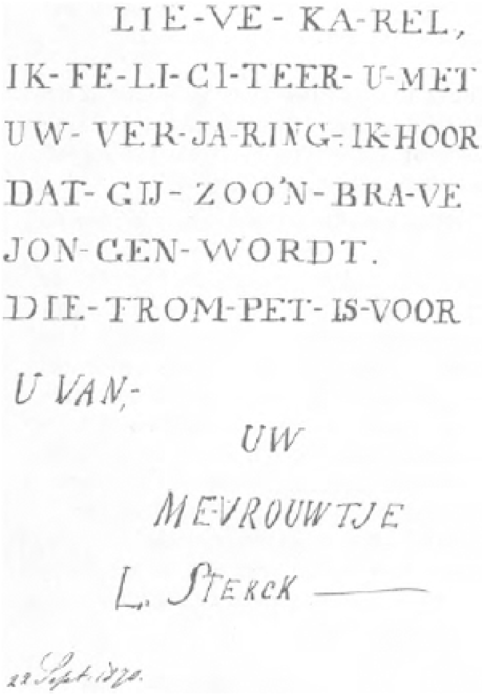
Om nogmaals Fens te citeren, - ditmaal de slotregel van zijn bijdrage: 'Het lijkt erop, dat Van Deyssel, voorlopig, de eeuwigheid heeft, in elk geval een eeuw: van tachtig tot tachtig'.

Harry G.M. Prick

Josephus Albertus Alberdingk Thijm, die zijn jongste zoon - geboren op 22 september 1864 - vernoemde naar Karel de Grote, Joannes de Doper en Lodewijk de Vrome.

Lodewijk van Deyssel op vierjarige leeftijd.
Foto: A. Greiner, Amsterdam.

Wilhelmina Alberdingk Thijm-Kerst met Karel, december 1864 of januari 1865.
Foto: Koene & Büttinghausen, Amsterdam.

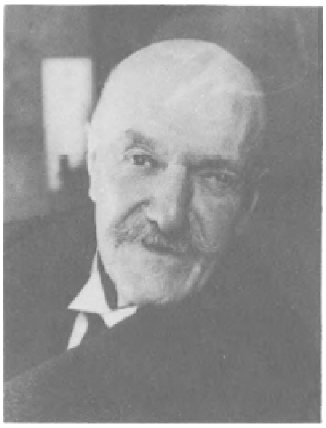


LIE-VE-KA-REL,
IK-FE-LI-CI-TEER-U-MET
UW-VER-JA-RING-IK-HOOR
DAT-GIJ-ZOO'N-BRA-VE
JON-GEN-WORDT.
DIE-TROM-PET-IS-VOOR
U VAN-
UW
MEVROUWTJE
L. STERCK ——

22 Sept. 1870.

Oudst bewaarde brief aan Van Deyssel, 22 september 1870.

Biografische gegevens betreffende Lodewijk van Deyssel
Harry G.M. Prick



1864	Geboren Herengracht nr. 167 te Amsterdam als jongste van de vijf kinderen en als derde zoon van Josephus Albertus Alberdingk Thijm, koopman in verduurzaamde levensmiddelen, en Wilhelmina Anna Sophia Kerst, uit Doesburg.

‘O, moeder. Ik denk aan een kleine afbeelding, waar ik, toen nog niet lang geleden geboren, uit uw lichaam voortgekomen, nog in de dagen en nachten aan uw lichaam zijnde, een heel klein kind, zit op uw schoot, en gij daarboven zoo blijde kijkt, blijde met wat voor u een schat was, blij met mij! Dát wéét ik. Dát is eens zoo geweest. Zóó blijde is een lieve, maagdelijke, vrouw geweest met mij. Ik kijk daar met groote donkere oogen, vurig en overwinningszeker. Dat heb ik niet gehouden, moeder. Als met een opzichtig en potsierlijk vod hebben de laagste winden, die door het leven gingen, met dat uw kind gesold. Hij is niets meester geweest. Waren zijne levensdagen niet de voortbrengselen van in hem opgezette looze geestesverheffingen, die, kokende krankheden van geest en zinnen als zij waren, zijne afzonderingen vulden, dan waren zij de gevolgen der medegesleeptheid door het eerste het beste vulgaire menschencontact.’ *(Gedenkschriften)*

1868	Mei: verhuist naar Nieuwe Zijds Voorburgwal nr. 512, gewijzigd in nr. 161. Brengt tot 1875 de zomer door op het buiten Heuvelrust te Hilversum [het buiten Bagatelle uit *Een liefde*].

‘Wij hadden twee inrijhekken. De wegboomen, die voor de palen dier hekken stonden, waren met een zeer breeden witten gordel beschilderd, om des avonds aan de koetsiers de hekken te wijzen. Als wij in het voorjaar buiten kwamen - mijn moeder, Mietje van der Vliet en ik in een enorme Amsterdamsche “barouchet”, waarin moeder steeds een onbegrijpelijk aantal pakjes, trommels, kistjes, mandjes, vervoerde - reden wij over het knerpende kiezelplaveidsel van de inrijlaan door een dier hekken, langs een purperen beuk, langs seringen, goudenregens, jasmijnen,

langs en onder de kastanjes. Achter het huis, waar wij stil hielden, was de kastanjelaan. Met een tredenstoep ging het opwaarts naar de voordeur. Geertje Gielen, met haar kornet, was er al, en verscheen in de deurpost, met een geluidloozen maar ontzachlijk breeden welkomstlach.' *(Gedenkschriften)*

1870-1872	Krijgt les van Belgische gouvernante, mej. S. Gelissen.
1872-1875	Lagere school [L.C. van Schaik, Prinsengracht, en St. Josephinstituut, O.Z. Voorburgwal] te Amsterdam.

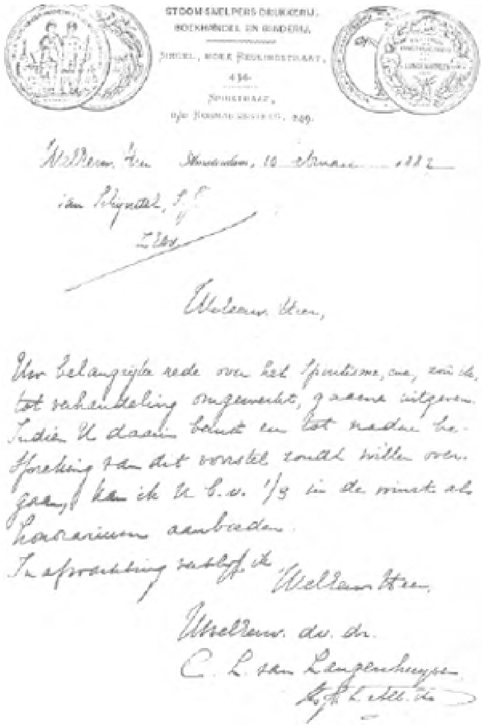
'Bij Van Schaik droeg ik eerst nog een donker blauw clubje met twee linten van achteren er aan; maar toen ik naar Kuntz ging had ik al de vreeselijk verlangde eerste jongenspet; een zwart lakensche pet met ribbels en schuine glimmende klep. Een pet! Dan was je geen kind meer, maar een jongen! Den allereersten dag een beetje vreemd. Niemand keek bizonder naar je; maar iedereen zag je als iets gewoons en aanvaards; met de erkenning achter de oogen in den geest: een jongen. Een jongen, o! Daar gaf je alles om.' *(Gedenkschriften)*

1875-1878	Leerling van de kostschool Rolduc te Kerkrade [*De Kleine Republiek*], waarvan verwijderd mei 1878.

'de onvermijdelijke consequentie van een gebeurtenis die plaats greep op 23 mei 1878. Toen de schoolgemeenschap, na de jaarlijkse bedevaart naar het Maria-kapelletje te Schaesberg, zich op de terugweg naar Rolduc bevond, haalde Karel zijn meest spectaculaire schavuitenstreek uit. Een aantal ingewijden wist reeds dat er iets groots te gebeuren stond, wat hier en daar in de gelederen broeise verwachtingen deed ontstaan, die eerst tot ontspanning kwamen toen Karel zijn gulp openknoopte en in zijn strooien zomerhoed een kleine boodschap deed. Wanneer de straal hiervan, door het te Schaesberg overvloedig genoten bier, niet zo krachtig was geweest, had dit gebeuren ook in letterlijke zin kunnen gelden als de druppel die de emmer deed overlopen.' (Prick in zijn nawoord b.g.v. de her-uitgave van *De Kleine Republiek*).

	Tot oktober leerling van het gymnasium der Paters Jezuïeten te Katwijk aan Zee. In ouderlijk huis [tot maart 1880] les van de Duitse priester-gouverneur J.M. Schreiber.
1879-1881	Sedert juni werkzaam in de afdeling antiquariaat van boekhandel C.L. van Langenhuysen, Singel 434, Amsterdam. Doet een uitgebreide literaire ontwikkeling op in de bibliotheek van zijn vader.
1880	Ontwaken literaire activiteit. Werkt aan een levensbeschrijving van Sint Arnulphus. Eerste autopsychologische aantekeningen. Hartstochtelijke lectuur van Zola.

Lodewijk van Deyssel op zesjarige leeftijd.
Foto: A. Greiner, Amsterdam.



STOOMSNELPERSDRUKKERIJ,
BOEKHANDEL EN BINDERIJ,
SINGEL, HOEK [illegible],
434.
SPUISTRAAT,
[illegible], 249.

WelEdw. Heer [illegible] Amsterdam, 10 [illegible] 1882

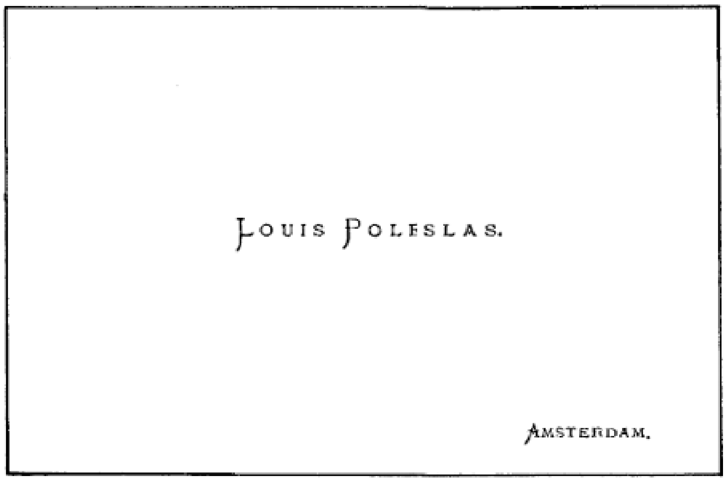
WelEdw. Heer,

Uwe belangrijke rede over het Spiritisme, enz., zou ik, tot verhandeling omgewerkt, gaarne uitgeven. Indien U daartoe bereid en tot nadere bespreking van dit voorstel zoudt willen overgaan, kan ik U b.v. 1/3 in de winst als honorarium aanbieden.
In afwachting verblijf ik WelEdel Heer,
UWelEdw. dw. dr.
C. L. van Langenhuysen
[illegible]

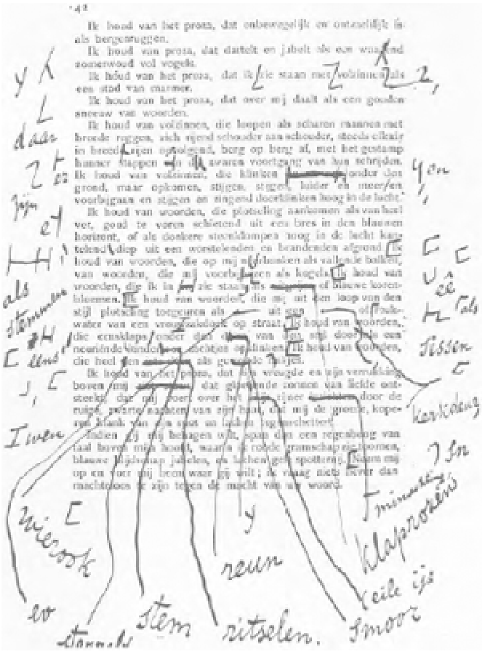
Karel Alberdingk Thijm in zijn hoedanigheid van boekhandelaar en uitgever.

Lodewijk van Deyssel op zijn twaalfde verjaardag.
Foto: A. Greiner, Amsterdam.

Jozef Mathias Schreiber, geb. in 1850; tot priester gewijd in augustus 1878. Van 14 oktober 1878 tot 15 maart 1880 de, diep beklagenswaardige, gouverneur van K.J.L. Alberdingk Thijm.



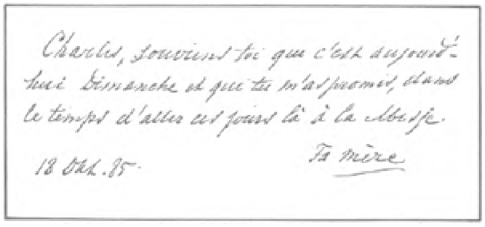
Van Deyssels vriend Piet Czerwinski (1862-1923) in wie Van Deyssel, toen hij het dandy-schap praktiseerde, een geestdriftige adept zou aantreffen, was van Poolse origine. In het Amsterdamse uitgaansleven had hij de bijnaam verworven van ‘de Pool’, wat Van Deyssel op de gedachte bracht zich in dat zelfde leven te bewegen onder de naam Louis Poleslas: een mystificatie die hij al spoedig opgaf toen de naam Alberdingk Thijm aanzienlijk credietwaardiger bleek dan die, zelfs op zijn visitekaartje figurerende, schuilnaam.



42

Ik houd van het proza, dat onbewegelijk en ontzaglijk is als bergruggen.
Ik houd van proza, dat dartelt en jubelt als een waaiend zomerwoud vol vogels.
Ik houd van het proza, dat ik zie staan met volzinnen als een stad van marmer.
Ik houd van het proza, dat over mij daalt als een gouden sneeuw van woorden.
Ik houd van volzinnen, die loopen als scharen mannen met breede ruggen, zich rijend schouder aan schouder, steeds elkaar in breede lijnen opvolgend, berg op berg af, met het gestamp hunner stappen en den zwaren voortgang van hun schrijden. Ik houd van volzinnen, die klinken [illegible] onder den grond, maar opkomen, stijgen, stijgen, luider en meer/en voorbijgaan en stijgen en zingend doorklinken hoog in de lucht.
Ik houd van woorden, die plotseling aankomen als van heel ver, goud te voren schietend uit een bres in den blauwen horizont, of als donkere steenklompen hoog in de lucht kantelend diep uit een worstelenden en brandenden afgrond. Ik houd van woorden, die op mij neêrdonsen als vallende balken, van woorden, die mij voorbijvliegen als kogels. Ik houd van woorden, die ik in [illegible] zie staan als [illegible] of blauwe korenbloemen. Ik houd van woorden, die mij uit een loop van den stijl plotseling toegeuren als [illegible] uit een [illegible] of [illegible] water van een vrouwenzakdoek op straat. Ik houd van woorden, die eensklaps onder den [illegible] van den stijl door[illegible] als een neuriënde kinder[illegible] opflikken. Ik houd van woorden, die heel [illegible] als [illegible] tikjes.
Ik houd van het proza, dat mijn vreugde en mijn verrukking boven mij [illegible], dat gloeiende zonnen van liefde ontsteekt, dat mij voert over het [illegible] zijner [illegible] door de ruige, zwarte nachten van zijn haat, dat mij de groote, koperen klank van zijn spot en lachen toeschettert.
Indien gij mij behagen wilt, span dan een regenboog van taal boven mijn hoofd, waarin de roode gramschap zie stroomen, blauwe blijdschap jubelen, en lachen geel spotternij. Neem mij op en voer mij heen waar gij wilt; ik vraag niets liever dan machteloos te zijn tegen de macht van uw woord.

Door Van Deyssel gecorrigeerde drukproef van een beroemd geworden pagina uit de brochure *Over literatuur.*



Charles, souviens toi que c'est aujourd'hui Dimanche et que tu m'as promis, dans le temps d'aller ces jours là à la [illegible].

18 Okt. 85.

Ta mère

‘Ik zelf heb soms tegenover Dr. Cramer aan maaltijdtafels gezeten, dertien à veertien jaar oud zijnde. Hij was een gast, die zich gunstig over mij aan mijn vader uitliet, terwijl de meeste bezoekers, die niet intieme huisvrienden waren, in hun gesprekken met de ouders de kinderen niet beöordeelden. Dit heeft daarom toen veel indruk op mij gemaakt. Deze Dr. Cramer, die dikwijls Parijs en Rome bezocht, bewoog zich in zulke groote gedragslijnen, dat hij, bij voorbeeld, zijn, in de Fransche taal gesteld, persoonlijk orgaan had, het weekblad de Correspondance de Genève, verschijnend te Genève.’ (Brief aan Harry Prick, 17 mei 1943)

De aanhef van het allerleerste, onvoltooid gebleven, opstel luidt:

'Heden 14 Sept. 1880 is te 's-Gravenhage het standbeeld van Spinoza onthuld. Dr. J. van Vloten was feestredenaar. Men kan niet nalaten van Katholieke zijde protest daartegen aan te teekenen.'

1881	Debuteert in *Dietsche Warande* [dl. XIII, blz. 478-512] met het polemische essay *De eer der Fransche meesters* onder het pseudoniem L. van Deyssel. Blijft [tot voorjaar 1886] medewerker onder pseudoniem L. van Deyssel, A. Duyrcant, F. Hovius, Louis Hovius, J.K., Van der Ouwe, Pr-d, O(scar) Q(uérin) en M(arius) S(aafte). December: secretaris van het leesgezelschap 'De vioolstruik' [tot maart 1883].

'De stijl der notulen was ter keuze van den secretaris. Van deze omstandigheid maakte hij een de grenzen van het misbruik naderend gebruik om soms ongehoord uitvoerige notulen te geven, die een novelle-achtige beschrijving van de te notuleeren vergadering inhielden, de voorlezing van welke in 't bijzonder de vroolijkheid der leden gaande maakte door de plekjes, waar kleine gedragszeden, zooals neus-snuiten, van de leden werden gereleveerd.' *(Gedenkschriften)*

1882	Sedert april [tot 1889] medewerker aan het weekblad [sinds 1883 ook aan het dagblad] *De Amsterdammer* onder pseudoniem L. van Deyssel, H(ovius), K.J. W(eel). Veel niet gesigneerde bijdragen. Vriendschap met F. van der Goes en Johan de Meester.
1883	Vriendschap met Willem Kloos, François Erens, Frederik van Eeden, Charles M. van Deventer, Maurits Mendes da Costa. Leert Ary Prins kennen. Sterke invloed van niet-literaire vrienden: J.G. ten Bokkel, P.P.J. Czerwinski, Arnold Ising jr. en A. Sinclair de Rochemont. Gedraagt zich [tot november 1884] als de 'heroïesch-individualistische' dandy, veelal onder de schuilnaam Louis Poleslas. Maart: breekt met de R.K. kerk, raakt [om andere redenen] in conflict met zijn vader, krijgt toegang ontzegd tot ouderlijk huis en vestigt zich [tot mei 1884] Plantage Badlaan 16 te Amsterdam.

Werkt als A. Duyrcant, F.J. van Straten en L(ouis) P(oleslas) mee aan *De portefeuille*, als D(uyrcant) aan *De wetenschappelijke Nederlander*, als L. van Deyssel aan *Nederland* en verslaat, onder hetzelfde pseudoniem, voor de *Zutphensche courant* de Internationale koloniale tentoonstelling te Amsterdam.

Oktober: lid van de letterkundige vereniging 'Flanor' [tot maart 1885], waar hij Albert Verwey, H.J. Boeken, W.A. Paap, Jac. van Looy en Willem Witsen leert kennen.
November: verblijft te Parijs [samen met F. van der Goes].

1884 Verzoent zich met zijn vader. Tweede reis naar Parijs.

Die verzoening kreeg haar bezegeling in een op 20 april 1884 geschreven sonnet *Aan mijn vader*:

Is 't waar, dat eens uw zoetst en teêrst vertrouwen,
Uw glimlach, waar de meeste hoop uit sprak,
Uw krachtigst liefdewoord mij gold, uw dak
Niet éen beschermde, liever te behoûen

Dan mij? Is 't waar, dat ik die liefde brak,
Ik nederrukte, wat gij durfdet bouwen
Op mij? Ik u in zwarten nacht liet rouwen
En nog den draak met uwen weedom stak?

O, vader, neem, neem dit gedicht van tranen...
Ik heb van-nacht zóo lang, zóo lang geweend!
Ik zag mijn vreugdedroom in wanhoop tanen.

O, mocht uw hart voor mij niet zijn versteend!
'k Zal weêr een breeden weg mij tot u banen,
Mijn liefde leeft: wij worden weêr vereend.

1885 Werkt mee aan *Algemeen handelsblad* als C. Verblijft om gezondheidsredenen van half april tot eind juli te Laroche [*Menschen en bergen*]. Derde reis naar Parijs. Medewerker aan *De nieuwe gids.*

1886 September: weigert het hem aangeboden redacteurschap van *De nieuwe gids.* Werkt als H. de Kanter mee aan *De kunstkroniek.*

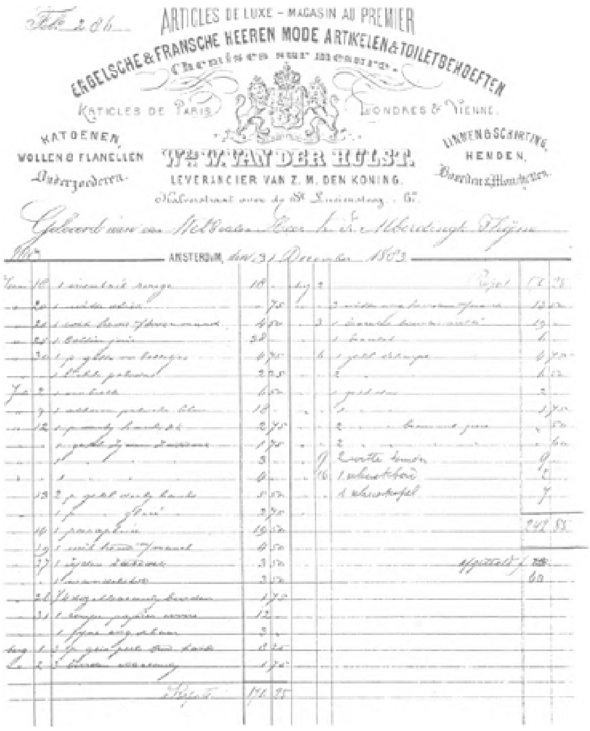
1887 Maart-mei: verblijft te Esneux en te Aken [samen met broer Frank]. Verzoent zich, in verband met aanstaand huwelijk, pro forma met de R.K. kerk. Huwt op 26 mei met Catharina Bartholomea Horyaans te

Amsterdam en vestigt zich, na tweede verblijf te Esneux, eind juni op de Villa des Chéras te Mont-lez-Houffalize in de Belgische provincie Luxemburg.

'Mijn tegenwoordig huis ligt aan twee groote heirwegen, waarvan éen met telegraafpalen. Over die wegen rijden, over elken weg 2 maal per dag, diligences. Het huis ligt juist zóo ver van die wegen af, en er komen zóo bijna - in 't geheel - geen menschen over die wegen, dat je tien maal per uur spiernakend om het huis heen zoudt kunnen loopen, zonder dat iemant het zien zoû (...) In huis heb ik ook de meest absolute vrijheid. Uit alle vensters - en er zijn er 22 - zoû ik in hooge bochten kunnen piessen in gouden stralen, zonder dat éen ellendige sterveling er iets van zag.' (*Brief 5.3.1889 aan Arnold Ising*)

Behalve ouders, komen M. Mendes da Costa, S.J. Bouberg Wilson, F. van der Goes en François Erens er logeren.

'Het was in het begin van December. Ik herinner mij nog de aankomst des avonds. Ik was van Gouvy met den omnibus gegaan en omdat deze mij niet verder bracht dan onder aan den berg moest ik nog een stuk loopen voordat ik aan het huis was. Het was al donker toen ik aankwam; in de eetkamer brandde een dertigtal kaarsen in een lustre en er volgde een diner *en règle*, dat ik op deze afgelegen plaats zeker niet had verwacht.' (Frans Erens, *Vervlogen Jaren*). Het menu van dit diner bleef bewaard: 'kruidensoep / gekookte aardappelen / schelvisch met eyersaus / kroketten / gelardeerde kalfszweze-


ARTICLES DE LUXE – MAGASIN AU PREMIER
ENGELSCHE & FRANSCHE HEEREN MODE ARTIKELEN & TOILETBENOEFTEN
Chemises sur mesure.
ARTICLES DE PARIS
LONDRES & VIENNE.
KATOENEN,
WOLLEN & FLANELLEN
Ondergoederen.
W^E. W. VAN DER HULST.
LEVERANCIER VAN Z. M. DEN KONING.
LINNEN & SCHIRTING,
HEMDEN,
Boorden & Manchetten.
Geleverd aan
AMSTERDAM, den 31 December 1883

Een der rekeningen uit de periode waarin Van Deyssel zich als dandy manifesteerde.

rik / andijvie-salade / kip / hazenpastei / pudding / vanilleroom / perziken / peren / koffie / chartreuse.'

1888	Leidt te Mont een zeer teruggetrokken leven. Vriendschap [voorlopig epistolair] met zijn neef Alphons Diepenbrock. Ouders en Willem Kloos logeren er. 15 november: geboorte van een zoon, Joseph Willem Lambertus.
1889	17 maart: overlijden vader. Keert terug naar Amsterdam en vestigt zich N.Z. Voorburgwal 161-163. Leert G.H. Breitner, Isaäc Israëls, M.W. van der Valk en H.J. Haverman kennen. 10 augustus: verhuist naar Kremerstraat E 300 te Bergen op Zoom.

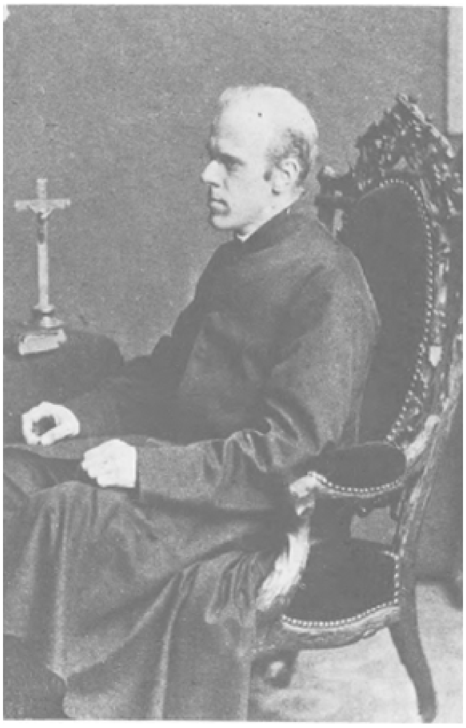
'Ik kan, god-verdomme, waardste Amice-Vriend, U bij alle bliksems mededeelen, dat ik nu weêr met mijn beroerde kont op een Bergen-Op-Zoomsch bovenhuis, Jezus, Maria, Jozef, ben aangeland. (...) Sakrament, dat is me een rataplan geweest, wat 'n drukte, bewaar-me, wat 'n herrie en 'n gedoe. Ik laat nog scheten als bliksems van de beroerde benauwende reis-en-trek-druktes, waarin ik gezeten heb. Maar nou, wat lazarus, nou zít ik, en dat is veel; iets van mij terecht komt er toch niet meer. Wat kan 'et mijn bieten, rust, stilte, eenzaamheid, werk, enz.; jawel hei hei hei hei daar, verhuizen, christus, wat 'n krimineele agitatie.' (*Brief 18.8.1889 aan Arnold Ising*)

1890	Mei: verhuist naar hoek Wassenaar-Van Hasseltstraat te Bergen op Zoom. 3 juni: te Antwerpen gearresteerd en éen dag ingesloten als verdacht van landloperij. September: bezoekt Johan de Meester te Parijs. Werkt mee als A.J. aan *Nederland* en als A.J., L.M. en Max C. aan *De Amsterdammer.*
1891	23 juni - 8 juli: in toestand van exaltatie. Deze dagenreeks door hem steeds beschouwd, gelijk ook de *Rozelaar*-periode [zie onder 1897], als hoogst bereikte geestesstaat en tevens als rechtvaardiging van zijn leven. Raakt overspannen door zich tot overmatig werken te forceren en door rusteloos te pogen om een toestand van permanente exaltatie te provoceren.

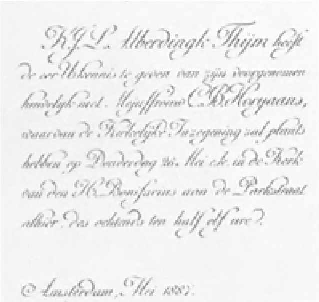
'Van 25 Juni tot 15 Juli heb ik permanent geleefd in een staat van moreele vervoering, ik bedoel gloire morale, heroïek, iemant die zich letterlijk en sensitief tot alles in staat voelt wat zijn wil en verstand hem zouden voorschrijven. Ik was ten

toppunt van exaltatie en huilde halve dagen van geluk.' (*Brief aug. 1891 aan Frederik van Eeden*); 'Sedert Mei 1888 tot nu - 23 juni 1891 heb ik mij beschouwd als iemant die definitief mislukt was, in vollen ernst, in zuivere oprechtheid; niet mislukt tegenover de wereld, niet mislukt wat reputatie aangaat, maar mislukt tegenover de illuzies, of liever de plannen, van mijn jeugd. De questie is dat ik, mij reeds aan dat denkbeeld wennende en de laaghartigheid hebbend mij er in te troosten, - nu plotseling, - 23 Juni is het begonnen - in een zoo hevige exaltatie-krizis ben geraakt als ik wellicht nooit, maar zeker niet ná het voorjaar van 1886 heb beleefd.' (*Brief 17.7.1891 aan Arnold Ising*)

Frank Alberdingk Thijm (1854-1925), de door Van Deyssel innig bewonderde en hevig nagevolgde dandy-like broer.



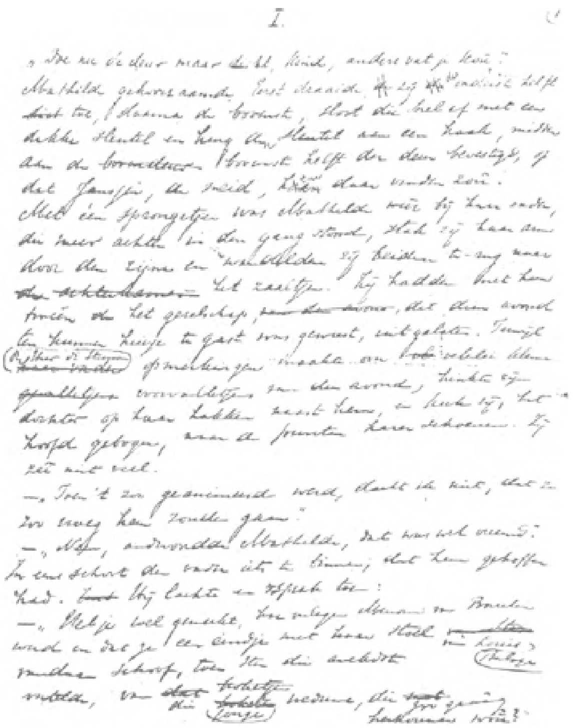
Jan Alberdingk Thijm (1847-1926), de broer die met lede ogen moest vaststellen dat Van Deyssels terugkeer tot de R.K. Kerk niet veel meer dan een schijnmanoeuvre was.


K.J.L. Alberdingk Thijm heeft
de eer kennis te geven van zijn voorgenomen
huwelijk met Mejuffrouw C.B. Horyaans,
waarvan de Kerkelijke Inzegening zal plaats
hebben op Donderdag 26. Mei e.k. in de Kerk
van den H. Bonifacius aan de Parkstraat
alhier, des ochtends ten half elf ure.

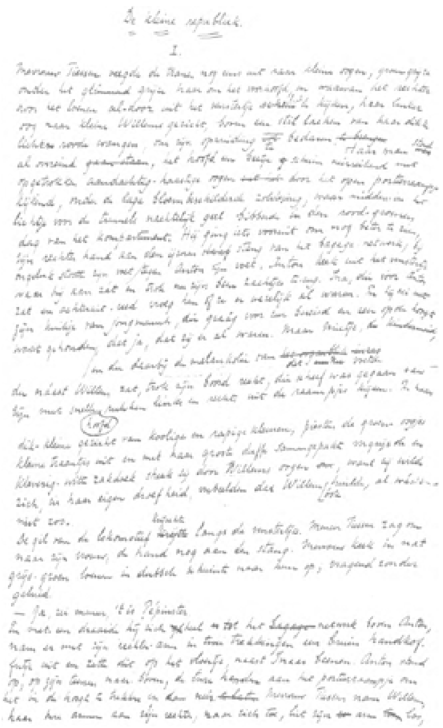
Amsterdam, Mei 1887.

Catharina Bartholomea Horyaans
(1864-1941), van 1887-1918 gehuwd met Karel Joan Lodewijk Alberdingk Thijm.

De door Van Deyssel anno 1888 ingevoerde verdeftiging van *Villa* tot *Château* is anno 1979 gemeengoed geworden, getuige de versiering op het porselein waarin ter plekke koffie wordt geserveerd. Foto: Peter A.W. van Zonneveld.



De *Villa des Chéras* te Mont-lez-Houffalize.
Foto: Joseph Barthels, op de voorgrond waarneembaar.



De kleine republiek.

I.

Eerste pagina van het handschrift van de roman *De Kleine Republiek*, geschreven in 1888 te Mont-lez-Houffalize.

Lodewijk van Deyssel *gefotografeerd* door G.H. Breitner in 1889.

Gezondheidstoestand van K. Alberdingk Thijm.

Leeftijd: 27 jaar.

Zwak van zenuwen; voelt zich op 20 van de 30 dagen steeds heel beroerd en lusteloos
is altijd heel gauw vermoeid bij kleine wandelingen, zweet zeer spoedig onder de armen en aan het hoofd, is zindelijk gevoelig voor koude en hitte, ziet altijd heel bleek
heeft sinds de kinderziekten nooit eene ernstige ziekte gehad; maar wel aanhoudend de zwaarste catarrhale verkoudheden;
heeft in '85 of '86 zwemles genomen, maar dit vermoeide te veel (2½ maand)
heeft nu en dan lauwe baden genomen, ook, er voor, er tusschen in en er na, koude douches op rug, hoofd en borst. had daarna wel eens kongestie.
heeft sinds een jaar altijd 's zomers tricot, 's winters wollen ondergoed gedragen, meestal 's winters twee lagen.
heeft zes weken geleden beproefd voor het naar bed gaan blootsvoets te loopen, maar dit gaf kongestie in bed.
heeft ook, vier weken geleden, het lichaam 's ochtends met koud water gewasschen en niet afgedroogd. Dit had slechte gevolgen: den tweeden avond in bed hevige [illegible] [illegible] in hoofd en aan hart.

Gegevens die Van Deyssel zijn arts ter hand stelde.

1892	April-juni: Kneipp-kuur te Kleef [*Badplaatsschetsen*]. Oktober-december: hevige zenuwcrisis. Treft laatste wilsbeschikkingen.

‘Ik heb nu twee maanden de Kneipp-kuur meêgemaakt en nogal stipt. De Kneipp-kuur, dat is: onthouding van rooken, sterke-drank, wijn, bier, koffie en thee, tweemaal per dag “Kraftsuppe” eten, altijd zonder schoenen en op sandalen loopen en zooveel mogelijk geheel barrevoets, behalve als het te koud is, 's ochtends tien minuten in 't natte gras loopen of 3 minuten in een emmer of beek, en verder in den loop van den middag en in den loop van den ochtend eene begieting in het badhuis (“Schenkelgusz, Kniegusz, Obergusz, Rückegusz, Vollgusz, Halbbad, Sitzbad”). Vóór elke begieting of koud-water-aanwending loopen tot je warm bent, liefst in 't zweet, dan niet afdroogen en dan er na minstens drie kwartier loopen tot je weêr droog en warm bent. Verder onder je bovenkleêren niets dragen dan: een Kneipp-hemd en een Kneipp-onderbroek. En verder veel Kneipp-brood eten.’ (*Brief 14.6.1892 aan Frederik van Eeden*)

1893	Leert Israël Querido kennen. Februari-april: verblijft met gezin te Monthermé [Frankrijk]. April-mei: verblijft met gezin te Gerolstein. Juni: logeert bij Ary Prins te Hamburg.

‘Van kwart over negenen tot kwart voor twaalven ga ik dan aan Prins zijn mooye schrijftafel brieven zitten schrijven en zoo. Het ontbijt is karig, zoo als ik je al geschreven heb: één ei, twee heele kleine broodjes, een sneêtje roggebrood, een theepot zonder lichtje er onder, suiker en melk, anders niets. Zoo zonder koek, kaas, worst enz. is dit wel heel nietig, maar 't zoû genoeg zijn als maar tegen twaalf uur een stevige maaltijd er op volgde. Maar ik krijg om twaalf uur niets dan één kop koffie, ingeschonken klaar gezet, twee weêr van die heele kleine broodjes, een snippertje koud vleesch, gesneden klaar gezet en verder *niets*, een uiterst kale tafel. Is er geen vleesch dan krijg ik *weêr een ei* en anders niets. En daarmeê zoû ik het moeten doen tot kwart over zessen 's avonds! Je begrijpt dat dit onmogelijk ging en dat ik mij allerellendigst voelde.

Het zoû misschien wel in den toon van Prins' omgangsmanier zijn als ik tegen hem zei: ‘hoor 'es, je moet mij niet kwalijk nemen en ik hoop niet dat ik onbescheiden ben, maar ik zoû graag om twaalf uur een steviger maaltijd hebben.’ Maar dit ligt nu eenmaal niet in mijn aard en zoo heb ik het, tot mijn nadeel natuurlijk, anders overlegd. Ik zeg tegen de meid-huishoudster: ‘Geef mij mijn twaalfuurtje maar om vier uur’ (daar is het juist goed voor) - en dan ga ik dus, om kwart voor twaalven, uit en rijd per tram voor zes cent naar het hartje van de stad. Daar eet ik voor f. 0,80 à f 1,00 met een glas bier, heb daarmeê tegen één uur gedaan en ben dan opgeruimd en prettig. Om één uur ga ik naar tentoonstellingen, kerken, in de haven schepen zien, enz. - tot half vier. Om half vier ga ik naar huis, eet dan om vier uur het broodje met het plakje koud vleesch en blijf dan van half vijf tot zes zitten lezen in Prins' boeken, dat bijna allemaal boeken zijn, die ik al lang verlangend was te lezen.’ (Brief 10.6.1893 aan zijn vrouw, opgenomen in de *Briefwisseling tussen Arij Prins en Lodewijk van Deyssel*)

Juli: verlaat Bergen op Zoom en verblijft Vondelkade 31 te Amsterdam.
Augustus: logeert met gezin bij F. van Eeden te Bussum.
September: vestigt zich op villa Villetta, Eemnesserhoog te Baarn.

‘De huizen, niet naar hun omvang, maar naar hun karakter, te verdeelen zijnde in kasteelen, heerenhuizen, villa's en burgerhuizen, zoo behoorde *Villetta* tot de villa's, èn was klein, dus niet Villa, maar Villetta. (...) Boven de aan zijn bovenzijde boogvormige dubbele-deur, die de glazen voordeur van *Villetta* was, stond met zwarte letters op den witten muur de naam van het huis. Er was daar geen gang. Door de voordeur kwam men onmiddellijk in den kleinen hall, die gemeubeld was met een 17e-eeuwsche “leeuwenkast” en een Empire-buffet, en waar hingen de levensgroote 17e-eeuwsche portretten van den heer en mevrouw Schaep, in de 17e-eeuw gezant van Nederland in Zweden, geschilderd door Palamedesz. (...) Links van dit vertrek was de kleine eetkamer, uitkomend in de waranda, rechts mijn studeerkamer. Daar achter een slaapkamer. Achter een glazen deur met gekleurde ruiten tegenover de voordeur, was een gang, waarop uit kwamen links de keuken, rechts vooruit een tweede slaapkamer, en rechts de trap naar boven. Boven waren twee kleine zolders en, boven den hall, een logeerkamertje met balcon.

Aan *Villetta* heb ik de beste herinneringen. Het had iets eigenaardigs, iets poëtisch, vergeleken bij de andere huizen uit den omtrek daar. Vooral komt dat uit bij de herinnering aan in den herfst rood geworden wilden-wingerd, die zich slingerde door het houten lat-werk, dat neêrhing van het dak der warande naast, en van de afdakjes, die de warande eenigszins voortzetten, vóór het huis.’ *(Gedenkschriften)*

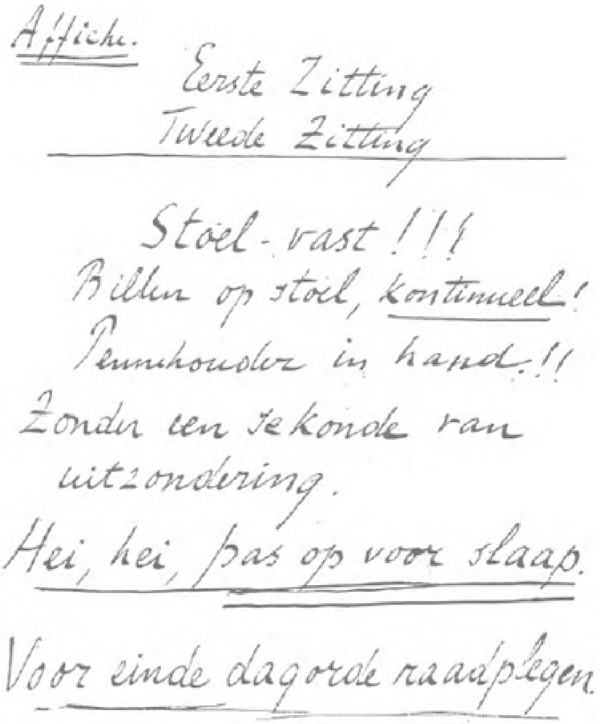
Vriendschap met Herman Gorter.

‘Gorter was een vriend, een zeer groot vriend, een bóézemvriend van mij! En hij was niet een eenzelvige, wereldschuwe, suffe afwezige; maar hij was door-en-door gezond, sterk en lenig, helder, zonnig, man van de lichaams-spelen, man van zon en zee! Hij had een bruin-en-rood gezicht, met heldere licht grijs-blauwe oogen. En soms, bij een korte ontmoeting aan een station of zoo, wisselde ik met díen mensch, met díen jongen, een blik, waarin van beide zijden aan den ander het geschenk der verzekering werd gedaan van een vriendschap, van een toe-genegenheid, waarvan wij wisten, dat wíj alleen van een zóo groote vriendschap wisten.’ *(Gedenkschriften)*

16 december: geboorte van dochter, Joanna Catharina Alphonsina.

1894 13 januari: overlijden van zijn moeder. Vriendschap met Marius Bauer, Antoon Derkinderen, Jan Veth, Gerlof van Vloten, Philippe Zilcken, R.N. Roland Holst, Aegidius Timmerman. Veelvuldig vriendschappelijk verkeer met Frederik en Martha van Eeden, Kobus en Titia van Looy, Herman en Wies Gorter, Anna en Etha Fles, Carry en Mary van Hoogstraten, Sara de Swart. Leert G.J.P.J. Bolland, Frans Coenen, H.B. Hartog en Maurits Wagenvoort kennen.

Redacteur, samen met Albert Verwey, van het *Tweemaandelijksch tijdschrift.*

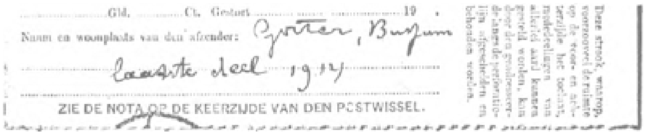

Affiche.
Eerste Zitting
Tweede Zitting

Stoel-vast !!!
Billen op stoel, kontinueel!
Pennehouder in hand.!!
Zonder een sekonde van uitzondering.
Hei, hei, pas op voor slaap.

Voor einde dagorde raadplegen

Een van de aanmoedigingen tot, veelal overmatig, werken.

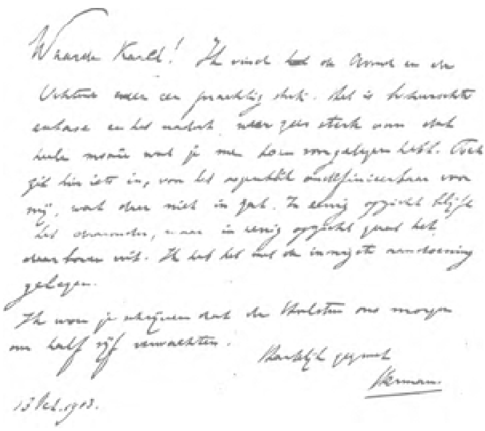
Villa Villetta op de Eemnesserhoog te Baarn.


.................Gld. ....Ct. Gestort ....19 .
Naam en woonplaats van den afzender: Gorter, Bussum
laatste deel 1912
ZIE DE NOTA OP DE KEERZIJDE VAN DEN POSTWISSEL.

Deze strook, waarop, voorzoover de ruimte op de voor- en achterzijde het toelaat, mededeelingen van allerlei aard kunnen gesteld worden, kan door den geadresseerde langs de perforatielijn afgescheiden en behouden worden.

Een van de, in de loop der jaren, honderden girostrookjes, ingevuld door Herman Gorter in diens hoedanigheid van zeer actief beheerder van het voor Van Deyssel in het leven geroepen vriendenfonds.

Het portret van de Heilige Ignatius van Loyola dat in 1891 en 1892 de schrijftafel van Van Deyssel sierde, nu hij veel baat had gevonden bij de lectuur van een commentaar op Loyola's *Exercitia spiritualia.*


Waarde Karel!

Hartelijk gegroet

Herman

Brief van Herman Gorter aan Van Deyssel over een onderdeel van *Kind-leven* (de *Adriaantjes*)

13 september - 10 oktober: logeert bij Alexander Teixeira de Mattos te Londen. Heeft er omgang met Jan Toorop en Ernest Dowson, bezoekt er Thijs Maris, Lawrence Alma Tadema en Arthur Symons.

'Hij sprak over de gewoonste dingen, maar hoe onvergetelijk bizonder leek mij alles wat er gebeurde. Op de tafel, te midden van het prachtige verf-vuil, stond een kleine witte lamp, met vet zwart stof bedekt. Een grauw papier hing er scheef en laag om voor kap. Thijs Maris staat heel laat op, want 's nachts, als het veel stiller is dan op de dagen, die daar toch al zoo stil zijn, buigt hij zijn hoofd naar den lampenschijn van onder het grauwe papier, die op het doek valt, waaraan hij bezig is, en schildert...

Hij zeide, dat hij zelden uitging, soms in veertien dagen niet. Een enkelen keer maakte hij 's avonds eens een wandeling. Vrienden had hij niet veel, met een enkelen werkman verkeerde hij wel. Lezen deed hij niet veel. Soms het een of ander mooi boek, zoo maar gewoon, begrijpt gij, een mooi leesboek uit de leesbibliotheek van de buurt...

Van Londen zei hij niet veel anders dan, "What a city it is!"

Er werd ook over tabak gesproken. Hij had een pijpje. Ik zal niet licht den aandoenlijken indruk vergeten, dien ik van dat pijpje kreeg, het zeer intieme voorwerp, waarin het karakter van het heele leven daar zoo te zien was. Het was een pijpje van een paar stuivers en hij had het al drie jaar, dat vertelde hij, de goede. Het was iets vreeselijks kleins en zwarts, met een heel klein kopje, dof zwart gebrand, roetkleurig en fel ingevreten. Het geleek op iets doods, een onherkenbaar overblijfsel van een vogel-lijkje. Het geleek op zijn handen.' *(Verbeeldingen)*

1895

11 april: geboorte van een zoon, Jan Eduard Frank Arnold.
Juni: lid van de 'Maatschappij der Nederlandse Letterkunde'.
12 augustus - 24 september: verblijft, samen met oudste zoon, te Rüdesheim, Heidelberg, Bazel, Lausanne, Bern, Thun, Interlaken, Mürren en [langdurig] Brünig. Reist terug via Luzern, Schaffhausen en Karlsruhe.

IVe JAARGANG. DEEL I.

TWEEMAANDELIJKSCH
TIJDSCHRIFT
VOOR LETTEREN, KUNST,
WETENSCHAP EN POLITIEK.
HOOFDREDACTEUREN: L. VAN DEYSSEL
EN ALBERT VERWEY.

MEDEWERKERS: Dr. A. ALETRINO, JOH. H. BEEN, H. P. BERLAGE Nzn., Dr. J. D. BIERENS DE HAAN, Dr. T. J. DE BOER, Prof. G. J. P. J. BOLLAND, G. BUSKEN HUET, CYRIEL BUYSSE, Mr. F. COENEN Jr., Dr. Ch. M. VAN DEVENTER, Dr. A. DIEPENBROCK, Dr. F. VAN EEDEN, Mr. F. ERENS, M. EMANTS, C. V. GERRITSEN, AUG. GITTÉE, F. VAN DER GOES, Dr. H. GORTER, HENR. ROLAND HOLST-VAN DER SCHALK, C. F. VAN DER HORST, Dr. D. G. JELGERSMA, Dr. G. JELGERSMA, ANDRÉ JOLLES, JAN KALFF, Dr. R. A. KOLLEWIJN, J. DE KOO, PROSPER VAN LANGENDONCK, HÉLÈNE LAPIDOTH-SWARTH, JAC. VAN LOOY, JOH. DE MEESTER, HUGO MULLER, Mr. S. MULLER Fzn., F. NETSCHER, Dr. B. J. H. OVINK, J. E. v. d. PEK, ARY PRINS, GUST. VERMEYLEN, JAN VETH, Prof. J. VAN DER VLIET, Dr. G. VAN VLOTEN, H. S.-M. VAN WICKEVOORT CROMMELIN, E. A.

UITGEGEVEN TE AMSTERDAM DOOR SCHELTEMA EN HOLKEMA'S BOEKHANDEL ✦ ✦ ✦ MDCCCXCVIII.

Cateau en Karel Alberdingk Thijm.
Foto: F.H. Boersma, 1896.

'Te Interlaken zelf, waar ik ook een tijdje was, ontmoette ik in het hotel een Britsch-Indische familië, vader, moeder, met twee gave en verder aangename, mooye dochters van om en bij de twintig, welke dochters des avonds in een klein zaaltje, waar wij met ons zessen alleen waren, mij op vioolspel onthaalden. Niets anders als de indruk, dien deze familië van mij met dien kleinen zoon gekregen had, had tot gevolg, dat, terwijl wij toch volstrekt vreemdelingen voor elkaâr waren en wij elkaâr slechts gedurende enkele dagen hadden ontmoet, alleen bij gelegenheid der maaltijden, had tot gevolg, dat, wanneer het toonen van een bizonderheid der violen, of het wijzen op een passage in een partituur, een toe-nadering veroorzaakte

tusschen de gestalten en met name de hoofden van mij en van een der gave en schoone Indische meisjes, de hoofden der ouders over handwerk en boek zich met meer aandacht en lager bogen, zoo alsof zij aan het ontluiken van iets door hen zeer gewenschts vooral niet, door hun tegenwoordigheid wat te nadrukkelijk te maken, wilden storen. Ik vond deze bizonderheden natuurlijk uiterst vleyend, maar moest er toch bij denken, dat het in de wereld wel heel an-

ders toe gaat dan onze romanlectuur ons zoû doen veronderstellen.' *(Gedenkschriften)*

Oktober - december: werkt aan een drama in verzen over Napoleon.

1896 Leert P.C. Boutens, Eduard Thorn Prikker, Stefan Georg, Jacob Maris en H.W. Mesdag kennen. Vriendschap met Jacqueline Sandberg [later Jacqueline Royaards-Sandberg].

'Ook de vriendschap met Jacqueline Sandberg had zijn bloei in den *Villetta*-tijd. Zij was achttien jaar, de dochter van kolonel Sandberg uit Haarlem. Zij kende de Haarlemsche menschen en vertelde daarvan. Zij was een nicht van de Haarlemsche van Styrums. Zoo wel de handdruk van Boreel van Hoogelanden, ik meen destijds Burgemeester van Haarlem, als de parfum van mevrouw Smit Kleine, werd mij beschreven. Ook kwam de familië Bloys van Treslong Prins wel eens ter sprake. Zij gevoelde zich zeer aangetrokken door de Kunst en de Letterkunde. Zij was iets buítengewoons. De spraak, de stem, de hoogte van den goeden-smaak, alles was in over-een-stemming met het fijn-zonnige van het uiterlijk. Ook kleedde zij zich met een internationale élégance, die de dracht van vele Baarnsche meisjes in de schaduw stelde, zij het ook in eene schaduw van weêr gelijkmakende, diepe, ethische en sociale, waarde, en bij mij en andere Gooische vrienden oude penchants naar het dandylike deed opfleuren.

Zij had ook lieve kleine psychische coquetterieën, waarvan een zoo veel oudere huisvader als ik bijna de gelukkige dupe zoû zijn geweest. Zoo speelden wij wel schaak, als zij bij ons logeerde, en dan deed zij soms een zet, die de heeren Euwe en Aljechin door de mate van onwetenschappelijkheid zoû hebben doen schrikken, maar die, als naïeveteit gezien, bekoring bevatte.

In dezen tijd kwam zij ook te Aachen logeeren, waar mijn vrouw eenige malen een praeventieve rheumatiek-kuur deed. Van daar uit bezochten wij ook de kerkelijke en andere rijkdommen van Keulen.' *(Gedenkschriften)*

Juli: logeert bij Frans Erens in diens ouderlijk huis, Huize De Kamp te Schaesberg (L.).

'De gastvrijheid was daar karakteristiek, éénig, en heerlijk, op de meest juiste interpretatie der begrippen gastvrijheid en feestelijkheid gegrondvest. Want wij dronken den geheelen dag Champagne. Den gehéélen dag, dát was juist het sublime ware. Hoe besef ik nu nog den indruk, dien het op mij maakte, toen des ochtends om tien uur, toen juist het eersteontbijt geëindigd was, de knecht binnen trad met twee flesschen van het dadelijk te herkennen model met hun goudomwonden halzen. Hoe zie ik nu nog op dat ochtend-uur dát goud ónmiskenbaar die kamer binnen komen!

Na dezen, zeer lichten, ochtendwijn, dronken wij dat zilver-gouden vloeyende in een op-een-volging van steeds straffer soorten tot aan den tijd van de nachtrust. Wij dronken dien dag géen ánderen wijn. Hoe prachtig is zoo iets! Zóo nadrukkelijk de zonne-kleur te hebben en te vieren in het ontvangende huis, zóo een ontmoeting te verzinnebeelden, die een vriendschap samen stelde, die berustte op het samen stooten en in elkaâr overgaan van het mooiste, wat twee hadden in den geest, zóo het met de zonne-kleur gekleurde waarlijk voort-durend in-drinken met den mond

om díe gesteldheid in den geest te voelen aangroeyen, die over-een-komt met een mooyen zomerdag.

Mevrouw Erens geboren Menten, de moeder, had kennis van de Champagne-wijnen en wanneer men haar oordeel hoorde na de enkele teugjes, die zij met ons mede nam, gaf men er zich dubbel rekenschap van in tegenwoordigheid te zijn der voortzetster van het oude Riddergeslacht der Mentens, dat zoo langdurig de Ardennen van het Luiker land en hun Nederlandsche uitloopers had bewoond, der moeder, die een moederlijk aandeel had genomen in de viering der vele groote gebeurtenissen, die het stichten en het met de vele kinderen in steeds grooter uitbreiding handhaven eener familië, groot en schoon, bevat.' *(Gedenkschriften)*

	25 oktober - 2 november: periode van actief bereikte extase. Eind november: zogenaamde Kloos-extase, resulterend in *Studie over Willem Kloos.* December: breekt met Charles M. van Deventer.
1897	Mei: verblijft met vrouw te Aken-Burtscheid, waar Boutens, Van Eeden, Isaäc Israëls en Jacqueline Sandberg hem bezoeken. Breekt ter plaatse met Israëls. Juni - augustus: verblijft te Parijs en te Brussel. Augustus: logeert bij Ary Prins te Hamburg. 17 oktober - 12 augustus 1898: periode van passieve extase. Schrijft *Het leven van Frank Rozelaar* als kroniek en weerspiegeling van deze geestesstaat. Leest Novalis.
1898	Vriendschap met F.H. van Nederveen Boersma. September: verblijft met vrouw te Aken, waar Verwey hem bezoekt. Oktober: bezoekt veelvuldig de Rembrandttentoonstelling te Amsterdam. 15 december - 20 juli 1899: isoleert zich van het verkeer met de buitenwereld.
1899	2-12 januari: geheel van streek door incident met Albert Verwey. 15 januari - 9 maart: werkt zeer ingespannen aan *Liefde voor mijn vader* [uit *Verbeeldingen*] door nagenoeg zin voor zin schriftelijk voor te bereiden, zo nodig emoties te forceren en verband te zoeken tussen de hoedanigheid van de plastiek en die van kamer- en lichaamstemperatuur. Vindt ontspanning in lectuur Novalis, Stendhal, Ruusbroec, Rousseau.

Juni - oktober: tijdperk van zenuwlijden, machteloosheid, ellendig humeur, uitputtende kamp tegen de vliegen. Leest Barrès.
26 november: viering koperen bruiloft in hotel Groeneveld te Baarn, uitgroeiend tot een grootse huldebetoning. Aanbieding door een commissie, bestaande uit Van Eeden, Gorter, Verwey en Veth, van een lijfrente van f 850,-- 's jaars (kapitaal f 17.000,--) en een bedrag van f 9.000,-- voor aankoop grond en onder architectuur van K.P.C. de Bazel te bouwen huis.
30 december: 1351e dag van-goed-opstaan sedert 19 september 1895.

1900

Januari - maart: geen sprake meer van goed-opstaan. Ellendig humeur. Permanent moe.
12 maart - 16 mei: ontvlucht de zware lucht van

Baarn. Logeert achtereenvolgens bij Verwey, Zilcken, Timmerman, Boutens, Diepenbrock, Anna en Etha Fles.
17 mei - 1 augustus: verblijft met gezin te Montjoie en Imgenbroich in de Eifel. Bestudeert er Schelling's *System des transcendentalen Idealismus.* Terugkeer physieke kracht.

1901 Mei: vestigt zich Huize De Bremstruik, Waldeck Pyrmontlaan 8 te Baarn.
Juni - augustus: intensieve lectuur van Goethe. Oktober - januari: wanhopig over lusteloosheid en onmacht tot schrijven.

1902 Januari: het *Tweemaandelijksch tijdschrift* heet voortaan *De XXe eeuw.* Februari en maart: schrijft, onder de titel *Kindleven*, de ‘jongensjeugd-schetsen’ die weldra bekendheid krijgen als de *Adriaantjes.*

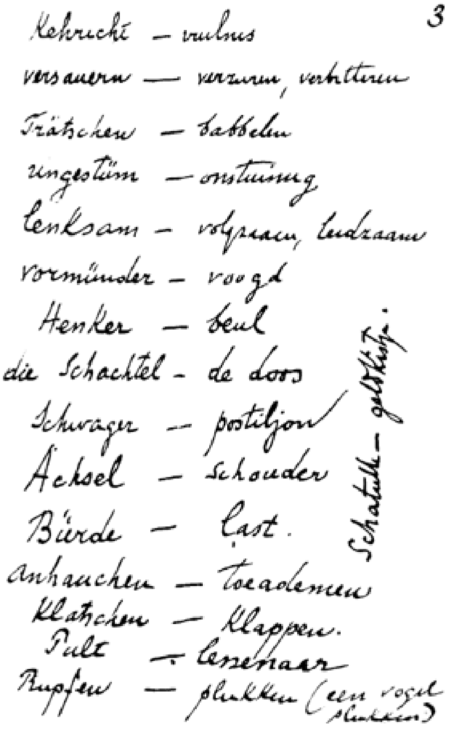
8. De spons en het water

Zijn ròze en blanke gezicht, met het schuchter glansende fijne bruine haar, maakte Adriaan nat met het zilverkleurige vloeyende water. Hij doopte de handdoek in het water van de kom, zijn hand met uitgestrekte vingers als een ster daarop leggend. Dan hief hij de licht paarsche handdoek als een badkleed om zijn rood geworden vingers en sloot zijn blanke oogleden en plonsde zijn gezicht tegen den donker zilveren doek, terwijl de wit zilveren druppels van zijn bedekt gezicht vielen, als schreide hij zoo en durfde niet meer opkijken omdat hij iets onuitsprekelijk gelukkigs had gezien.

Maar de geele spons keek hem aan, met het teedere licht zwarte licht uit zijn vele fijne grotjes waar de fijne stalaktietjes van de zolderingetjes pegelen. En hij leek op een leeuw, die goedaardig is voor een jongetje. Adriaan moest hem hebben voor zijn hals. Hij had eigenlijk den vorm van een stekelvarken of egel, maar was daarbij zacht van aard. Adriaan deed hem in 't water, waar hij dadelijk nat en slap en zwaar en donker bruin werd. Zoo bracht hij hem van achteren in 't midden van zijn nek en kneep hem daar samen. Zijn borstrok en hemd had hij los gemaakt, die stonden van voren een eindje af van zijn neêrgebogen blanke borst, waartegen wat licht zwarte schaduw doezelde, en om zijn hals heen vloeyend in smalle kristalkleurige beekjes en geultjes, die hun weg zoeken, ijlde het tot van voren aan zijn kin en daar achter aan zijn voorhals, en piegelde in dunne heldere straaltjes die gauw ophielden en dan in eens in gedrup veranderden, naar beneden. (*Zevende bundel Verzamelde Opstellen*)

Mei - september: verblijft te Uccle, Brugge, Antwerpen en Esneux.
November: besluit om zich onder de mensen te begeven, niet langer vrezend de mogelijk daaruit voortvloeiende vernederingen en

achteruitgang van zijn reputatie. Gaat lezen uit eigen werk, eerst in besloten kring [ten huize van Sara de Swart en F. Hart Nibbrig], 12 november voor Gronings studentengenootschap ‘Dicendo Discimus’; 25 november, op initiatief van W.G. Hondius van den Broek, in Hôtel des Pays-Bas te Utrecht.
December: breekt met Frederik van Eeden [*Over wankunst*].

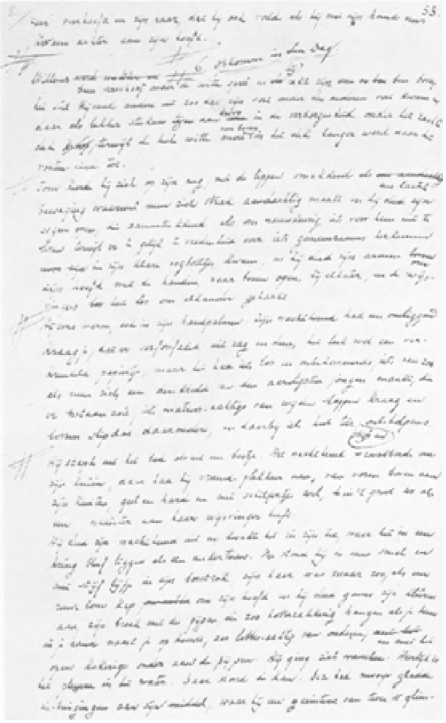

3
Kehricht — vuilnis
versauern — verzuren, verbitteren
Trätschen — babbelen
ungestüm — onstuimig
lenksam — volgzaam, leidzaam
Vormünder — voogd
Henker — beul
die Schachtel — de doos
Schwager — postiljon
Achsel — schouder
Bürde — last.
anhauchen — toeademen
Klatschen — klappen.
Pult — lessenaar
Rupfen — plukken (een vogel plukken)
Schatulle — geldkistje.

Bij zijn Goethe-lectuur door Van Deyssel gemaakte aantekeningen.

1903

Vriendschap met J. de Koo en Charles Boissevain. Verzoent zich met Charles M. van Deventer. Leert P.H. Ritter jr. kennen.
24 april: treedt, op verzoek van Mr. M. Mendels, op als reputatie-getuige in het voor de Arrondissementsrechtbank te Amsterdam gevoerde proces-Frank van der Goes.
Mei - juli: algehele lusteloosheid en onmacht tot schrijven.
Juli - september: verblijft, met vrouw, te Berlijn, Dresden, Leipzig en Kassel. Onderwerpt zich, in het sanatorium ‘Weisser Hirsch’ te Dresden, met succes aan de zogenaamde Lahmann-kuur.

‘De lichaamsoefeningen en baden bestonden, onder andere, uit het, ontkleed en slechts met een zwembroekje bedekt, kruyen van een met zware keisteenen opgehoopten kruiwagen, en uit baden, die deze toedracht hadden: men strekte zich uit in een met - althans naar ons voorkwam - bijna op kooktemperatuur gebracht water gevulde badkuip. De badknecht naderde daarop en borstelde het geheele lichaam, van en met den hoofdschedel tot en met de voetpalmen, met



Pagina 53 uit het handschrift van *Kind-leven* (de *Adriaantjes*)

Lodewijk van Deyssel in 1904.
Foto: Delboy-Baer, Atelier voor moderne realistische portretten, Den Haag.

Caricatuurportret door J. Rotgans.

een in plaats van uit haren uit dikke staal- of ijzer draden samengestelden borstel. Men was in dit bad ten slotte geheel zoo rood als een gekookte kreeft geworden. Men verliet in dien toestand het bad en had bij een muur, waar een zeil hing, zich te posteeren. Van een afstand van drie à vier meter bespoot de badknecht het heete lichaam dan uit een soort brandspuitslang met ijskoud water. (...) Lahmann zelf zag men slechts een enkelen keer, zoo b.v. even na de aankomst, wanneer hij voor iederen bezoeker speciale particuliere audiëntie gaf. Hij was daar dan gezeten in een wit jasje en toonde, als het zoo ter sprake kwam, de jasmouw opstroopende, een zijner armen, die er uit zag als een dikken, sterken, donker-bruinen boomtak. Zóó had hij zich, dank zij zijnen gezondheidkundigen inzichten, weten te maken, bedoelde hij.' *(Gedenkschriften)*

	26 november: leest voor de Vereniging voor Wijsbegeerte te Leiden.
1904	Leert Jacob Israël de Haan en Prosper van Langendonck kennen. 3 februari: leest voor 'Vrije studie' te Delft. 1 maart: leest voor 'Panta Noeta' te Utrecht. 16 juli - 12 augustus: verblijft, met vrouw, te Antwerpen, Brussel en Argenteau. 30 augustus: leest *Ik houd van het proza* voor op het Ned. Taal- en Letterkundig Congres te Deventer. Leert Top Naeff kennen. 8 november en 23 december: leest in de Kleine zaal van het Concertgebouw te Amsterdam.
1905	Vriendschap met Frans Mijnssen en Herman Robbers. Leert Adriaan van Oordt, Henri van Booven en F.V. Toussaint van Boelaere kennen. Medewerker aan *Vivat's Geïllustreerde Encyclopaedie.* Januari: breekt definitief met Albert Verwey. Is nu enig redacteur van *De XXe eeuw.* 15 februari: mede-oprichter en voorzitter van de Vereniging van Letterkundigen. 29 maart: leest voor de Kunstkring te Breda. April: lid van het uitvoerend comité van de Algemene Rembrandt-commissie en voorzitter van de sub-commissie voor de schouwburgavond. Ontplooit in beide functies een ongewone activiteit. Leert Prof. Mr. H.P.G. Quack, P.H. van Moerkerken en Willem Royaards kennen.

5 april: leest voor de Vereniging voor Wijsbegeerte te Leiden.
19 april: leest voor de Kunstkring te Rotterdam. Leert Annie Salomons kennen.
Juni: lid van het Provinciaal Utrechts Genootschap voor Kunsten en Wetenschappen.
9 augustus - 11 september: verblijft te Berlijn, Sint Petersburg, Wenen en München ter bestudering van de daar aanwezige Rembrandts.
27 september - 19 oktober: verblijft, met vrouw, te Antwerpen, Brussel en Aken.
Oktober - januari: correspondeert druk met Jan Hofker in verband met de door hem samen te stellen en in te leiden uitgave van Hofkers *Verbeeldingen.*
Vertaalt, in opdracht van Van Holkema en Warendorf, en in samenwerking met oudste zoon, Washington Irving's *Rip van Winkle.*

1906 23 januari: leest in de Kleine zaal van het Concertgebouw te Amsterdam.
Maart: reist naar Parijs ter bestudering van de Rembrandts in het Louvre.
21 mei - 22 juli: vestigt zich in het American-Hotel te Amsterdam.
Juli: verwekt grote opschudding door zijn, tenslotte niet geaccepteerde, uitdaging tot een duel van de gepensioneerde luitenant ter zee H. de Booy, waarbij Prof. Jhr. Dr. J. Six en Jhr. Mr. J.F. Backer hem toezeggen als zijn secondanten op te treden.

‘Als lid van de Rembrandt-commissie was ik ook betrokken bij een “duel”. Wij stonden op het tooneel voor een repetitie. Tot de daar aanwezigen behoorde ook Mevrouw De Booy-Boissevain, een dochter van Charles Boissevain, den Hoofdredacteur van het *Algemeen Handelsblad*, gehuwd met den Marine-officier De Booy. Op een gegeven oogenblik was ik in gesprek met deze Mevrouw De Booy en verweet zij mij iets of berispte mij over iets, van zeer dicht-bij, in een houding, die haar zelfs mij bij een knoop van mijn jas deed pakken, en op een toon zóó, dat ik meende haar niet aldus te kunnen blijven te woord staan. Ik zei haar, ook op min of meer bóozen toon, het onderhoud te moeten afbreken, en verwijderde mij.

Ik logeerde in die dagen in het *American Hôtel* op het Leidsche Plein, waar op den feestdag, 6 Juli, ook een vrij groot aantal gezanten uit Den Haag, met hun dames, zijn intrek had genomen. Ik had gevraagd en gekregen de kamers vroeger eens bewoond door de oude Mevrouw Payne Stricker, welke familie mij bekend was uit Baarn. Den dag, volgend op dien van de bisbille met Mevrouw De Booy, werd door een groom met een naamkaartje bij mij aangediend de Heer De Booy, echtgenoot van Mevrouw De Booy-Boissevain. Hij gedroeg zich correct, strikt vormelijk, zeide, dat ik zijn vrouw onvriendelijk had bejegend en eischte, dat ik

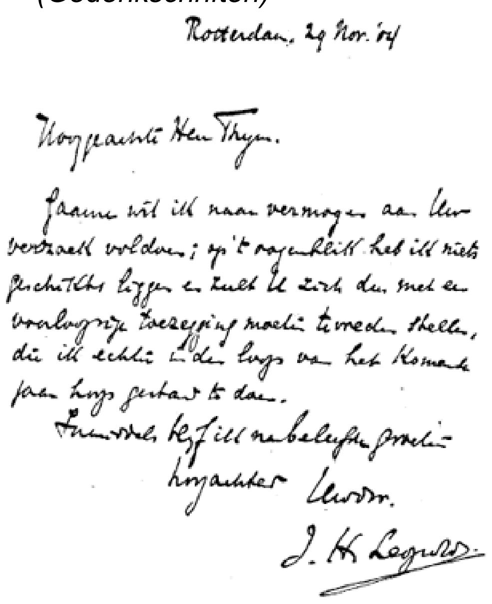
daarvoor excuses zoû maken. Van meening zijnde, dat mijn onvriendelijkheid eenvoudig had beäntwoord aan die van Mevrouw De B. zelve, zeide ik tot den Heer De B. zijn eisch te hebben vernomen en liet hem daarop uit. Ik zoû het absurd gevonden hebben met déze verhouding der dingen excuses te maken.

Nu achtte ik dat de eisch van een militair, een officier, die voldoening verlangt voor iets aan zijn vrouw aangedaans, bij weigering een duel impliceerde. Ik hield mij dus voor uitgedaagd en vroeg den dag zelf nog de Heeren Prof. Jhr. Dr. Jan Six en Jhr. Mr. J.F. Backer mijn secondanten te zijn. Backer accepteerde deze uitnoodiging door mij door zijn knecht een op oud-Hollandsch postpapier geschreven en met fraaie lakzegels gesloten aanneming te doen bezorgen. Daarop toog ik, in een open rijtuig, zoo dat de wind van mijn geboortestad heerlijk over mijn wangen en slapen ging, naar vriend De Booy, en liet, hem niet aantreffend, het verzoek achter de plaats en het tijdstip onzer ontmoeting te bepalen. Toen heeft echter mijnheer De Booy de door mij bedoelde oplossing geweigerd, hetgeen mij steeds, gezien zijn officierschap en de manier van zijn oorspronkelijk optreden in deze omstandigheid, heeft verwonderd.

Ik zal verder mijn opvatting betreffende het duel in 't algemeen hier nu niet uit-een-zetten. Alleen mijn handelwijze atavistisch misschien eenigszins verklaarbaar maken door te vermelden, dat mijn grootvader van moeder's kant was Kolonel Dr. W.F. Kerst, die eenige malen in zijn leven heeft ge-

duelleerd, welk atavisme ook misschien mijn bizonder geluksgevoel gedurende mijn handelen in deze verklaart. De gedachte welbewust en willekeurig mijn leven te wagen bracht mij in een geestesleven, dat mij leek als soort in 't algemeen dat van den denker en schrijver te overtreffen.'

(Gedenkschriften)



Rotterdam. 29 Nov. '04

Hooggeachte Heer Thijm.

Gaarne wil ik naar vermogen aan Uw verzoek voldoen; op 't oogenblik heb ik niets geschikts liggen en zult U zich dus met een voorloopige toezegging moeten tevreden stellen, die ik echter in den loop van het komende jaar hoop gestand te doen.
Inmiddels teeken ik met beleefde groete hoogachtend Uwdw.
J. H. Leopold

11 juli: wordt op een vergadering van de Rembrandt-commissie uitgejouwd door Alphons Diepenbrock.
13 juli: Officier in de Orde van Oranje-Nassau. Deelt op straat oorvijgen uit aan Diepenbrock. Augustus - oktober: tracht de, mede door het uitblijven van een verhoopt privaatdocentschap in de kunstgeschiedenis, weer aanwezige lusteloosheid en onmacht tot werken te overwinnen door deze verschijnselen tot onderwerp van zijn schrijven te maken. Kan niet de energie opbrengen de *Rip van Winkle*-vertaling verzendklaar te maken, zodat de opdrachtgever met hem breekt.

1907

15 januari: voorzitter van de Commissie van ontvangst-Emile Verhaeren te Amsterdam.
26 januari: leest voor de Kunstkring te Den Haag.
24 maart: neemt ontslag als voorzitter van de Vereniging van Letterkundigen.
15 april: trekt zijn ontslagname in, daartoe bewogen door een petitie, ondertekend door Jac. van Looy, H.J. Boeken, Frans Bastiaanse, G.F. Haspels,

Herman Heijermans, Ina Boudier-Bakker, Top van Rhijn-Naeff, Adriaan van Oordt, Frans Coenen en Herman Robbers.
29 april - 3 juni: verblijft te Venetië, samen met Philippe Zilcken, vervolgens te Florence en Rome. Reist terug via Luzern en Keulen.

Toegangskaart tot de Voorlezing
DOOR
K. J. L. ALBERDINGK THIJM,
(LODEWIJK VAN DEYSSEL.)
IN DE KLEINE ZAAL VAN HET
CONCERTGEBOUW,
op VRIJDAG 23 DECEMBER 1904,
TEN 8 UUR DES AVONDS.

AMSTERDAM, December 1904.

L. S.

Bij dezen wordt uw aandacht er op gevestigd dat K. J. L. ALBERDINGK THIJM (LODEWIJK VAN DEYSSEL) van zijne Proza-Gedichten:

„KUNST IS PASSIE",
DE RHIJNVAL TE SCHAFFHAUSEN,
OVER THIJS MARIS,
BEZOEK AAN DEN DOM TE KEULEN en
„IK HOUD VAN HET PROZA",

eene VOORLEZING zal houden op **Vrijdag-Avond 23 December a.s.,** in de Kleine Zaal van het CONCERTGEBOUW te Amsterdam, ten 8 uur des avonds.

Toegangskaarten zijn à *f* 1.50 verkrijgbaar ten Kantore van Mr. HERMAN WALLER, Raadhuisstraat 22, en op den Lezing-Avond aan het Concertgebouw.

'Ik woon hier in het huis, waar in September en October 1786 Goethe heeft gewoond, en een mijner heerlijkste ontmoetingen, is die geweest met Canova, den 18e-19e eeuwschen beeldhouwer. Ik vind hoe langer hoe meer, dat er weinig verschil is tusschen de ontmoetingen met de levende menschen, die de kunstenaars zelf zijn, en de ontmoetingen met de figuren, welke zij hebben gemaakt; weinig verschil ook in den aard der aanraking met de dingen uit het verleden en met die uit het heden.

Ik herinner mij op dit oogenblik geen enkel beeldhouwwerk der Renaissance, ik bedoel uit de laatste helft der 15e, uit de 16e en uit de 17e eeuw, dat ik zoû prefereeren boven het werk van Canova.

Op de bovenste verdieping van het Museo Civico is een klein Canova-archiefje, Raccolta Canoviana, en gips-afgietsels naar zijn werken. Toen ik die gips-afgietsels gezien had, - úren heb ik er naar staan te kijken - ben ik ook al die archiefdingetjes gaan bezien, één voor één: gereedschap, waar hij meê gewerkt heeft, opdrachten van portretten van hem aan vrienden in zijn handschrift en met zijn handteekening, medailles, die hij heeft behaald, kleine schetsen zonder eigenlijke kunstwaarde van hem in *terra cotta*, alles, alles moest ik lang zien.

Ziet daar een man naar mijn hart; ziet daar naar mijne meening "het antieke" waarlijk genaderd (evenals Goethe trouwens in den zelfden tijd maar in geheel anderen trant heeft gedaan).

Let wel, dat het *gips-afgietsels* waren. Ik wist niet wat ik zag. Eerst een bedroefd meisje of jonge vrouw, - dit en alles in zoogenaamd "classieken stijl". De sleepende vouwenval om de onderhelft van het lichaam wat te kort, wat te zwaar, maar overigens: god, wat een adel, wat een edele uitdrukking van gevoel, niet in het gelaat, maar in de geheele gestalte. Toch is een dergelijke sentiment-uitdrukking in stilstand - eene edele uitdrukking eener schoone droefheid, zóo doorvoeld en zielvol, dat zij als een adem rondom het geheele werk omgeeft, - even-min als de prachtige uitdrukking van sentiment in beweging-houding, wáárin óok Canova een meester is, - nog van het schoonste antieke verwijderd. Het is antiek of classiek van school, van attribuut, van begrip, - en *dit* vereenigd met een kunstenaars-ziel vol heet en hevig levende *edele* en *diepe* sentimenten.

Maar ten eerste is de begrippen- en de sentimentenwereld bij de antieken (zooals men die ook te Parijs, te Londen, te Berlijn kan zien) vollediger; ten tweede zijn de zooeven aangeduide edele en diepe sentimenten bij de antieken dermate één (dus niet samen in den zelfden kunstenaar aangetroffen wordende maar als één in wezen in hem bestaande), dermate één met het begrip en den stijl, dat zij *niet* als een adem het werk schijnen te omgeven, maar dat zij de materie, de vormen zelf van het kunstwerk - ook in den indruk, dien zij geven, onafscheidelijk - zelf zijn, zelf uitmaken.

Bij Canova is niet alleen de stijl (nl. de school, het begrip, de modeleering) classiek; en bij Canova zijn niet alleen de sentimenten voortreffelijk levend; neen, de sentimenten zijn daarbij óók wel deugdelijk classiek te noemen; maar het is de wijze, waarop stijl en sentimenten zijn samengebracht, zoo dat zij het heerlijke kunstwerk vormen, die niet classiek, of liever niet antiek is.

Dit een en ander dacht ik bij het zien van dat meisje.' (Elfde bundel *Verzamelde Opstellen*)

28 oktober: leest voor de Amsterdamse studentenafdeling van het Algemeen Nederlands Verbond.
26 november: leest voor 'Doctrina' te Leiden.
December: probeert, via Prof. Dr. J. te Winkel, een privaatdocentschap in de literatuurgeschiedenis te verwerven.
Verblijft nog eens te Mont-lez-Houffalize.

1908 6 juni: lid van het hoofdbestuur van de vereniging 'Elckerlyc' te Amsterdam.
27 juni: lid van de commissie ter herdenking van E.J. Potgieter.
Juli - 27 januari 1909: verblijft met dochter te Brussel.

'Een deel van zijn indrukwekkende bagage, vijf, zes hutkoffers, waarvan er één een aanzienlijk deel van het familiearchief bevatte en een andere praktisch alle sedert 1894 bij de redactie van het *Tweemaandelijksch Tijdschrift* en nadien bij die van *De XX Eeuw* binnengekomen bescheiden, brieven, memoranda, drukproeven en dergelijke, was reeds door de goede zorgen van de Koninklijke Meubeltransportmaatschappij De Gruijter & Co. op de plaats van bestemming afgeleverd. Thijm zelf hoefde zich bijgevolg enkel en alleen te bekommeren om zijn koffers en valiezen, voor welker uitgelezen kwaliteit Perry te Amsterdam had borggestaan. Maar niet alleen Perry had zijde gesponnen bij Thijms Brusselse séjour. Nagenoeg alle te Amsterdam gevestigde Hofleveranciers of uitverkoren adressen van de Amsterdamse, Gooise en Bloemendaalse beau-monde, waren met Thijms klandizie begunstigd geworden. Gestoken in de costuums van Lasance met daaronder en daarboven overhemden, boorden en manchetten van Huf en van Coucke, in het door hoeden van Meuwsen gedekte hoofd de geruststellende zekerheid dat zijn handschoenen en dassen betrokken waren bij Laimböck, en zich luchtig over het kinderkopjes-plaveisel voortbewegend in het de volmaaktheid nabijkomende schoeisel van Manfield, vormde Thijms uiterlijke verschijning in het Brusselse straatleven een opmerkelijke noot te midden van de doorsnee Brusselaars 'met hun framboos-roode gezichten, waarin de oog-pruimen van allerlei kleur, onder hun recht staande zwarte vilten en schuin-staande platte stroô-hoeden'. Geen wonder, ja eigenlijk een vanzelfsprekendheid dat monsieur Nees, de propriétaire van het aan de Avenue de la Toison d'Or op nummer 3 gevestigde Family Hotel de veelheid van impressies die gast en bagage bij hem opriepen onder woorden zocht te brengen door zijn wekelijkse nota's uit te schrijven op naam van Monsieur le Baron Alberdingk Thijm. En strikt genomen was dit een volstrekt adequate aanduiding van een gast die zich dagelijks liet scheren, die iedere week minstens eens het toen al schaarse hoofdhaar door een bekwame kapper liet bijknippen en daarbij het gebruik van de tondeuse enkel voor de halsharen gedoogde, een gast die de in Brussel in zwang zijnde hoofdhaar-olie vervangen wenste te zien door de boven alle andere oliën geprefereerde Huile de Sévigné van de Amsterdamse coiffeur en parfumier Etienne, een gast ook die hoogstpersoonlijk want hevig beducht voor de zelfs aan de beste Brusselse kappersvingers waar te nemen nicotine-lucht, snor en sik inwreef met een brillantine-borsteltje waarop dan de 'Huile Brillantine' werd aangebracht van het Huis Pinaud te Parijs. Ook was de badkamer in dit Family Hotel

om de haverklap voor andere gasten ontoegankelijk omdat de heer Thijm alras had moeten vaststellen dat de, zoals hij ze placht aan te duiden, partiële afwassingen niet toereikend waren om zich geheel en al van het Brusselse stof

te ontdoen. De brave monsieur Nees werd al evenzeer geimpressioneerd door de regelmaat waarmee een loopjongen, een halfwas hulpje, door Thijm niet anders aangeduid als de groom van dit Family Hotel, de stad werd ingezonden om bij de Pharmacie de la Cour, rue de Namur bij de Boulevard de Waterloo, à raison van een frank en 25 centimes een nieuwe flacon Eau-de-Cologne van Delchevalerie te betrekken. De propriétaire en zijn groom moeten, dunkt ons, in gelijke mate bevreemd zijn geweest door de gewoonte van hun aanzienlijke gast om hoogstens twee maal per dag, na het tweede ontbijt en na het diner, de eerste helft van een exquise sigaar tot zich te nemen. Over het wijnverbruik waren zij minder verrukt: wel wijn aan de maaltijden, maar weinig.

Wie nu in een ogenblik van ergdenkendheid zou menen mogen op te merken dat monsieur Nees wellicht meneer Thijm in de adelstand verheven had op grond van een mogelijk hautaine, zo niet arrogante bejegening van de propriétaire, diens groom en het andere dienstpersoneel, zij erop gewezen dat Thijm juist ten tijde van zijn verblijf in Brussel iedere vorm van hooghartigheid bewust had afgelegd omdat hooghartigheid een beletsel zou zijn geweest voor de bereiking van het gestelde doel. Thijm had zichzelf juist, integendeel, voorgeschreven - en een van zijn Brusselse genoegens bestond uit de voor hem zelf prettige constatering dat hij zich voortdurend aan zijn eigen voorschriften had weten te onderwerpen - Thijm had zichzelf voorgeschreven om permanent te spreken in een toonaard wiens bestanddelen geen andere mochten zijn dan natuurlijke opgewektheid, luchtige scherts en edele ernst. Volstrekt buitengesloten waren: zwaarmoedigheid, naargeestigheid, wrevel, kregelheid, heftigheid, dwarsheid en stugheid. In het algemeen werd met succes gestreefd naar een eenvoudige natuurlijkheid, een zich geven zoals men zich zonder moeite geven kón. 'Dus niet: U nijdig uiten omdat gij werkelijk nijdig gestemd zijt; maar U zoo maken, zoo zijn, dat gij niet nijdig gestemd zijt en U dan uiten. Niét: met geweld spreken tegen uw verlegenheid in; maar: niet-verlegen zijn (om dat men gezond en opgewekt is, èn de gewoonte heeft van met lieden te verkeeren zoo als met welke men thans verkeert) en dán spreken'.

Eind Augustus zag monsieur Nees met lede ogen de heer Thijm en diens dochter verhuizen naar het toen recentelijk geopende, dan wel geheel gerenoveerde, in elk geval volslagen op Amerikaanse leest geschoeide Cecil Hotel, met zijn gifgroene koepeltoren gelegen op de hoek die gevormd werd door het plein voor de Gare du Nord en het begin van de Boulevard Anspach. Deze verandering van adres droeg in alle opzichten bij aan de zozeer gewenste feestelijke levensstijl. De goede, maar toch ook naar het kleinburgerlijke zwemende keuken van Nees moest het in Thijms waardering vrijwel afleggen tegenover de hoog opgevoerde kookkunstige mérites van de uit aller heren landen gerecruteerde cuisiniers waarover het Cecil Hotel beschikte. Of zoals Thijms dochter het jaren later tegenover mij zou formuleren: 'Je at iedere dag artichaut, kreeft, forel en pâté-de-foie-gras bij gebrek aan brood, varkenslapjes en rode kool'.

1908	September - december: correspondeert met A. Roland Holst te Oxford over diens eerste verzen.
1909	Januari: redacteur van *De nieuwe gids*, die zich met *De XXe eeuw* tot één periodiek verenigt. 28 januari - 17 februari: verblijft met dochter te Bastogne en Diekirch. Terug

in Baarn aan grote downheid ten prooi. Werkt haast niet meer en gaat de literatuur als levensroeping en als beroep geringschatten.
23 oktober: lid der Bestendige commissie voor de Ned. Taal- en Letterkundige Congressen.

1910 Houdt zich het gehele jaar bezig met het bestuderen van de inrichting en aankleding van zijn huis. Schrijft vrijwel uitsluitend over dit onderwerp. 24 oktober: lid van het Koninklijke Oudheidkundig Genootschap te Amsterdam.
November: voorzitter van de Amsterdamse commissie voor het nationaal huldeblijk - Louis Bouwmeester.

1911 12 januari: leest, op initiatief van Em. de Bom, voor de Kunstkring te Antwerpen.

30 januari: leest voor de Vereniging ter bevordering van nuttige kennis te Utrecht.
27 mei - augustus: verblijft te Laroche.

1912 Voortdurend in beslag genomen door, sinds 1907 bij hem gerezen, uiterst gecompliceerde plannen om zich terug te trekken uit zijn letterkundige praktijk en bij verkoop van de praktijk [gepubliceerde en ongepubliceerde handschriften] op te treden als adviserend of stille vennoot van de koper.

Augustus - oktober: verblijft met dochter te Keulen, Esneux, Rochefort en Parijs. Als ideaal wordt nagestreefd een levenslustig en energiek gentleman te zijn, die het schrijven als een niet onaardig tijdverdrijf beschouwt.

1913 Krijgt de Tollens-prijs toegekend.
22 maart: lid van de commissie voor de Congressen ter gelegenheid van de Internationale tentoonstelling te Gent.
Maart - juli: verblijft te Leuven, Laroche, Keulen en Rüdesheim. Voelt zich gelukkig bij urenlange wandelingen en bij paardrijden in een Utrechtse manège.

1914 Bestudeert o.m. de *Gedanken und Erinnerungen* van Von Bismarck, Von Treitschke's *Deutsche Geschichte*, Von Bülow's *Deutsche Politik* en Clausewitz'

	Vom Kriege. Schrijft een uitvoerige, in portefeuille gehouden, beschouwing over militarisme, waarin hij de ‘frischer fröhlicher Krieg’-opvatting huldigt en de Duitse cavalerie-officier van oude adel als het edelste mensentype verheerlijkt.
1915	Februari: verblijft met dochter te Houthem-St. Gerlach. Augustus - november: verblijft met vrouw te Laren. Heeft er omgang met Carel Scharten.
1916	Maart: bestuurslid van het Genootschap Nederland-Frankrijk. Juni - november: verblijft met vrouw te Haarlem. Leert er Emile Erens kennen.

Van Deyssel geflankeerd door zijn beide zoons, J.E.F.A. (Jan) en J.W.L. (Joop) Alberdingk Thijm.

1917	Verwaarloost steeds schromelijker zijn voorzitterschap van de Vereniging van Letterkundigen. 7 mei: lid van het comité Huldiging Emile Verhaeren.
1918	Februari: verlaat Baarn. Ontbinding van zijn huwelijk. Vestigt zich Barteljorisstraat 46 te Haarlem. Vriendschap met Mr. W.R. Brandes de Roos en H. Raymund Wildermuth. 14 april: het bestuur van de Vereniging van Letterkundigen ziet zich genoodzaakt hem te verzoeken als voorzitter ontslag te nemen. 8 juni: ere-voorzitter van de Vereniging van Letterkundigen.
1919	Verhuist naar Tempeliersstraat 46 rood te Haarlem. Verblijft in mei en juli - oktober, samen met dochter, in het Liefdegesticht te Erp [N.Br.]. Lijdt zeer onder de oppervlakkigheid van zijn gedachtenleven en tracht daarin verandering te brengen door intensieve lectuur van Macaulay.
1920	Veelvuldig verkeer met Henriëtte Mooy en Benno J. Stokvis. Heeft zijn schrijflust hervonden en is zeer produktief. Mislukte

pogingen om een eigen tijdschrift op te richten.
6 februari: voorzitter van de huldigingscommissie Johan de Meester.

15 maart: verhuist naar Gedempte Oude Gracht 148 rood te Haarlem. Leert mevrouw Sophie C. Mulder kennen.
Augustus: neemt zeer actief deel aan de herdenking van de honderdste geboortedag van J.A. Alberdingk Thijm.

1921 Correspondeert met Piet Mondriaan te Parijs, naar aanleiding o.a. van dienst *Le Néo-plasticisme.*

1922 Vriendschap met Charivarius [G. Nolst Trénité].
Januari: ontlaadt zich voor de laatste maal in een, ongepubliceerd gebleven, scheldkritiek naar aanleiding van Gerard Brom's beschouwing over *Alberdingk Thijm en Van Deyssel*, in *De Beiaard*, jaargang 1921, 460-476, en van *Lodewijk van Deyssel*, door Dr. P.H. Ritter Jr., Baarn, 1921, tweede druk.
28 februari: voorzitter huldigingscomité Frans Mijnssen.
April: lid van het Nederlandse Baudelaire-comité.
15 juli - 10 november: verblijft, samen met dochter, te Manderscheid in de Eifel [*Jonge liefde en oude bergen*]. Leest er Adalbert Stifter.

1923 Voorzitter van de Koninklijke Vereniging ‘Het Nederlandsche Lied’ [tot 1937].
9 juni: ere-lid van het Vincent van Goghgenootschap ter bevordering van internationaal geestelijk leven.
10 juni: huldigt, in Huize Kleykamp te Den Haag, Louis Couperus bij gelegenheid van diens zestigste verjaardag.
29 december: voorzitter van de Commissie tot overdracht van Antoon van Welie's portret van Willem Kloos aan de gemeente 's-Gravenhage.

1924 Heeft weer met downheid en neurasthenische verschijnselen te kampen. Komt deze crisis te boven door toepassing van het systeem Coué.
12 september: Ridder in de Orde van de Nederlandse Leeuw.

22 september: wordt, onder voorzitterschap van Dr. P.C. Boutens, op grootse wijze gehuldigd in

Van Deyssel in geanimeerd gesprek met de dichter P.C. Boutens.

Huize Kleykamp en aan een banket in hotel De Twee Steden te Den Haag.
8 november: wordt gehuldigd in de Vlaamse Club en in de Taverne Royale te Brussel op initiatief van een comité, bestaande uit Em. de Bom, Cyriel Buysse, Alfred Hegenscheidt, Stijn Streuvels, Herman Teirlinck, Fernand Toussaint van Boelaere, August Vermeylen en Karel van de Woestijne.

1925 Correspondeert met J. van Oudshoorn [J.K. Feylbrief] te Berlijn.
Januari - juni: volgt een rigoureuze vermageringskuur. Leeft maandenlang op Shakespeare, die hij volledig leest, en op Keyserling in wiens *Reisetagebuch eines Philosophen* en *Schöpferische Erkenntnis* hij veel van zijn eigen denken terugvindt.
10 juni: lid [na 1930 ook verschillende malen voorzitter] van de Commissie voor Schone letteren van de 'Maatschappij der Nederlandse Letterkunde'.
December: ere-lid van de P.E.N.-Club.

1926 Hartstochtelijke lectuur van tientallen romans van Alexandre Dumas, père.

'In *Joseph Balsamo*, vijf deelen, zijn goed in het eerste deel de hoofdstukken, behelzende het verhaal van Balsamo's verblijf in het kasteel Taverney. De hypnotische scènes zijn mooi en waar. Men gevoelt, dat dit waar is en te gelijk deze schakeering van het leven door den schrijver als iets schoons is begrepen. De scène aan tafel bij baron Taverney, met het contrast tusschen den luchthartigen, zondigen vader Taverney, met zijn kostbaar, meesterlijk, en obscoen, "zoutvat", èn de maagdelijkheid, naar lichaam en geest, der dochter in contact met de op askese berustende bovennatuurlijke vermogens van den hypnotiseur, is iets uitmúntends, - óm dat, door de geweldige en als schitterende geesteskracht, in de gewoon realistische voorstelling de groote christelijke moreelwijsgeerige problemen van maagdelijkheid, goddelijkheid en onzuiverheid verborgen dóorspelen. Door wat dit trekje omgeeft en waarmede het in verband is, krijgt de overreiking van het obscoene zoutvat door de hierbij niet blozende maagdelijke dochter aan Balsamo, dien de vader zoo zeer ziet kijken, om dan op te merken, dat Balsamo het zoutvat wel héél mooi schijnt te vinden, waarop deze antwoordt niet het zoutvat maar de reikende schoone hand te beschouwen, de symbolische dracht van te vertegenwoordigen de wijsgeerige beteekenis der zegswijze "Dem Reinen ist alles Rein".

Wanneer men sommige deelen van zekere werken van Alexandre Dumas père leest, gevoelt men zich gevoed worden, op de aangenaamste wijze, door de beste wijsheid. Het voedt ons op deze wijze even als het samenzijn met een magnifique mensch dit zoude doen.

Dit proza toch is eene constructie of een organisme, waarin het beste levensbegrip leeft. Daarom emaneert die wijsheid er uit. Daarom voedt het door rechtstreeksche over-storting van zijn geest, zonder formuleeringen.' *(Nieuwe Kritieken)*

Wordt, vanuit Vence [Frankrijk] met brief na brief lastig gevallen door een Nederlandse hysterica, die zich verbeeldt met hem getrouwd te zijn en nu, langs occulte weg, geestelijk en lichamelijk door hem vernietigd te worden.
1 oktober: ere-lid van de Sociéte Belge d'Etudes et d'Expansion, Luik.

1927

25 januari: verhuist naar Jordensstraat 60 te Haarlem.
Februari: Commandeur in de Kroon-orde van België.
Raakt geheel overstuur en kan haast niet tot werken komen nu hij door de hysterica ter plaatse [tot september] wordt bestookt.

1928

Januari: voorzitter huldigingscommissie Frans Hulleman.
Oktober: verhuist naar Kleine Houtweg 87 te Haarlem.
Herleest Novalis.

1929

Intensieve bestudering van Oswald Spengler's *Untergang des Abendlandes.*

April: verhuist opnieuw naar Jordensstraat 60 te Haarlem.
6 mei: voorzitter huldigingscommissie Willem Kloos.

1930

Hartstochtelijke lectuur van Marcel Proust.
Januari: verhuist naar Stationsplein 2 te Haarlem.
20 februari: voorzitter huldigingscommissie P.C. Boutens.
3 april: bezoekt, voor de eerste en laatste maal sinds 1902, Frederik van Eeden te Bussum, bij gelegenheid van diens zeventigste verjaardag. November: voorzitter van het genootschap De Zanghvogeltjes te Vogelenzang. Lid van het 'comité d'honneur' van Les Amitiés Hollando-Suisses.

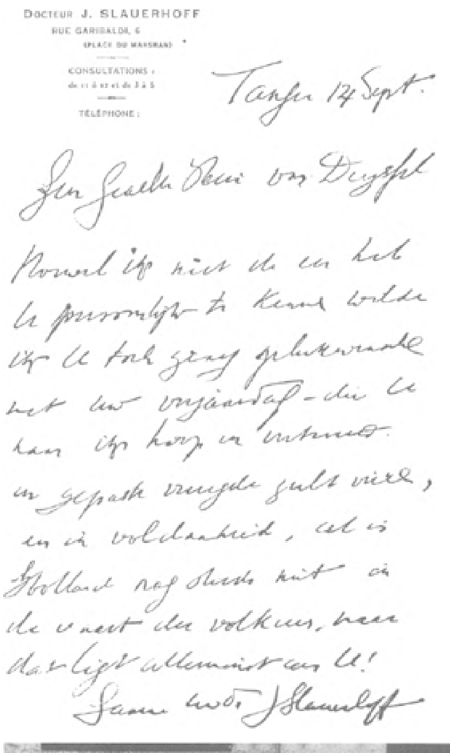
1931

Veelvuldig verkeer met Jacques Lissone.

15 februari: verhuist naar Huize Insulinde, Zijlweg 123 te Haarlem, op welk adres hij bezocht wordt door o.a.

	Anton van Duinkerken, Dirk Coster, M. Nijhoff, J.W.F. Werumeus Buning, Kees Verwey, Mari Andriessen, Elizabeth Zernike en Marie van Zeggelen. 22-26 juni: ere-gast 9e Internationaal Congres van de P.E.N.-Club te Den Haag en Amsterdam.
1932	Voorzitter comité van oprichting Monument Israël Querido. 5 maart: huldigt Eduard Verkade in de Stadsschouwburg te Amsterdam. November: lid van het comité van oprichting Herman Heuff-fonds.
1933	Gaat allengs het leven als steeds gelukkiger ervaren. Is in de wolken over het werk van H. Raymund Wildermuth, waarin hij zich langdurig verdiept. 10 april: ere-voorzitter huldigingscommissie Geertruida Carelsen.
1934	21 september: Commandeur in de Orde van Oranje-Nassau.

Van Deyssel op het *Oude Slot* te Heemstede, in gesprek met Frans Erens en P.H. van Moerkerken, maart 1930.
Foto: Sophie Erens-Bouvy.



Docteur J. SLAUERHOFF
RUE GARIBALDI, 6
(PLACE DU MARSHAN)
CONSULTATIONS :
de 11 à 12 et de 3 à 5
TÉLÉPHONE :

Tanger 14 Sept.

Zeer Geachte Heer van Deyssel

Hoewel ik niet de eer heb
U persoonlijk te kennen wilde
ik U toch graag gelukwenschen
met Uw verjaardag - die U
naar ik hoor in intiemen
en gepaste vreugde zult vieren,
en in voldaanheid, al is
Holland nog steeds niet in
de vaart der volkeren, maar
dat ligt allerminst aan U!
Zeer hoogachtend J Slauerhoff

Van Deyssel in gezelschap van P.C. Boutens en Dirk Coster (1931)

Aan het einde van hun beider bevordering tot doctor honoris causa wensen Van Deyssel en Willem Kloos elkaar wederkerig geluk.

	22 september: wordt, onder voorzitterschap van Dr. P.C. Boutens, op grootse wijze gehuldigd in Hotel Fünckler te Haarlem. In het ere-comité zetelen o.a. Georges Duhamel, André Gide, Knut Hamsun, Selma Lagerlöf, Thomas Mann, André Maurois, Jules Romains, H.G. Wells en Franz Werfel. 1 oktober: verhuist naar Lorentzplein 5 te Haarlem. 27 oktober: feestmaaltijd in Huize Anjema te Den Haag, hem aangeboden door de Vereniging van Letterkundigen. December: Groot-officier in de Orde van Leopold II.
1935	22 maart: aanbieding lidmaatschap van Verdienste door de Koninklijke Hoofdrederijkerskamer 'De Violieren' te Antwerpen. 24 maart: wordt, onder voorzitterschap van August Vermeylen, op grootse wijze te Brussel gehuldigd door de Vereniging van Vlaamse Letterkundigen, de Koninklijke Vlaamse Akademie en de Vlaamse P.E.N.-Club. 27 mei: wordt, door de senaat der Universiteit van Amsterdam, bevorderd tot doctor honoris causa in de Letteren en Wijsbegeerte. Juni: verhuist naar Dreef 4 te Haarlem. Intensieve bestudering van Taine's *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas.*
1936	Vriendschap met H.A. Sinclair de Rochemont. Juni: lid van het Bolland-Genootschap voor Zuivere Rede.
1937	Lid van het Amsterdamse Vondelcomité en van het Nationale Vondelcomité. Verdiept zich maandenlang dagelijks in Vondel. 13-17 november: ere-gast der Hoogdagen van de Vlaamse Letteren te Brussel en Antwerpen.

'Al Vondel's vers is sterk. Even als, bij voorbeeld, De Ruyter, was Vondel een zeer sterk man. Voor het maken van zuiver dichtwerk is op zich zelf reeds kracht noodig. Maakt men aanhoudend zuiver dichtwerk, dan is daarvoor aanhoudende kracht noodig. Binnen de kracht, die voor de eenvoudige techniek, namelijk voor het zuiver schrijven in metrum, noodig is, verheffen zich nu de gemoedskrachten,

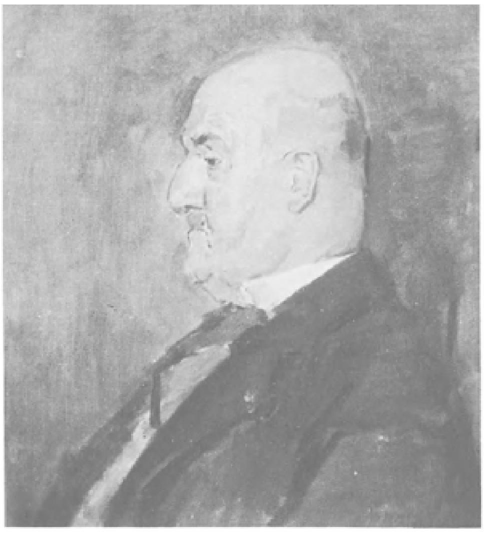
die het rhythme, de hooger geestelijke werking, in de metra doen opkomen, en die in nauwlijks overzienbare verscheidenheid het juichen, de schalkschheid, de toorn, - zij het door den dichter persoonlijk ten opzichte van een bepaald onderwerp geüit, zij het uitgesproken door de drama-figuren, in wier gedachtenwereld de dichter zich heeft ingedacht - aan het woord doen komen. Lees zoo een *Harpzang* en hoor en voel hoe de dichter één is geworden met den aanbiddenden en dankenden mensch, die God boven alles prijst en die God dankt voor den steun, welke hem zijn vijanden doet overwinnen. Dit is een vertaling, maar de mate, waarin Vondel zich het gemoedsleven van den harpzanger heeft eigen gemaakt, doet onze aandacht hier Vondel ontmoeten, en het is déze bizonderheid, die de *Harpzangen* werk van Vóndel doet worden.

Het gevoelen-, neigingen-, hartstochten-geheel van de gantsche menschheid leeft in den dichter en spreekt hij uit. De menschheid is geen dichter. Niemand, die zich opoffert voor het vaderland, of die uit wanhoop zelfmoord pleegt, heeft gevoeld en gedacht wat een gedicht vermeldt. Maar de dichter weet, dat een mensch, die de uiterste menschenbehandeling volbrengt, zonder het te weten, zonder dat die gedachten en gevoelen tot zijn bewustzijn kwamen, dat alles, in dézen zin, gedacht en gevoeld moet hebben - dat hij, namelijk, zóo gedacht en gevoeld zoude hebben, indien hij... een dichter ware geweest.

Wanneer Napoleon dacht: ik wil keizer worden, was dat in hem een koele en nuchtere vast-stelling, waarvan het overigens nog de vraag is of die meer “eerzucht” uit-drukte, dan wel te kennen gaf wat hij voor zijn land en de wereld het beste en schoonste achtte. En nu komt de dichter en stelt ten toon den rijkdom van gedachten en gevoelen, die in het besluit verborgen lagen. De dichter is de wederhelft van den dadenman, die in gedachten en verbeeldingsvoorstellingen wils- en handeling-leven omzet.’

1938	Laat zich door pater L. van den Vrande M.S.C. onderrichten over de leer van Thomas van Aquino. December: sinds zijn vestiging op de Dreef bezocht geworden door o.a. Frans Mijnssen, J. Slauerhoff, P.H. van Moerkerken, Ko Arnoldi, Jo Vincent, Emile Erens, H.F. Boot, Mr. Joh. Enschedé, Prof. Dr. Gerard Brom en Prof. Dr. B.H. Molkenboer O.P.
1939	Vriendschap met Erik Thorn Leeson. Sinds dit jaar veelvuldig bioscoopbezoek. Mei: reist naar Brussel. Laatste verblijf buitenlands. 3 juni: aanbieding, onder voorzitterschap van H.F. Boot, van zijn door Nel Bakema vervaardigd borstbeeld. 24 september: feestmaaltijd te zijner eer, hem aangeboden door de Vereniging van Letterkundigen in het Carlton-hotel te Amsterdam.
1940	Leert Bomans kennen. Hartstochtelijke lectuur van Far-Westboeken. Verslindt de gehele *Mustang* -reeks van

	Schoonderbeek te Laren en de *Hands up*-serie van Sijthoff te Leiden. 24 februari: voorzitter van de huldigingscommissie P.C. Boutens.
1941	21 februari: overlijden van zijn vrouw te Laren [N.H.]. Juli: ere-redacteur van *De Nieuwe Gids* [tot juli 1943].
1942	24 april: gaat bij de Gestapo te Amsterdam pleiten ten gunste van zijn door de Duitsers gearresteerde dochter. Treedt toe tot de Nederlandse Kultuurkamer, nadat Prof. Dr. Jan de Vries hem is komen voorspiegelen dat hierdoor de vrijlating van zijn dochter verzekerd zou kunnen worden. November: lid van het Frederik van Eeden-Genootschap.
1943	22 juni - 6 juli: doorleeft een reeks van extatische aandoeningen, ontstaan o.a. door zijn verrukking over de bomen van Den Hout en door de lectuur van *Een liefde* en van Verwey's boek over *Frede*-



Van Deyssel, geportretteerd door Isaäc Israëls, 1934.

	rik van Eeden. Van nu af beweegt zijn geestesleven zich steeds meer in de richting van de passieve extase uit de *Rozelaar*-periode.
1944	1 september: verhuist naar Kenaupark 9 te Haarlem. 22 september: wordt, in verband met de tijdsomstandigheden, op bescheiden wijze gehuldigd in hotel Lion d'Or te Haarlem.
1945	1 januari: verhuist naar Van Eedenstraat 14 te Haarlem. 22 oktober - 1 november: gastheer van Harry G.M. Prick, zijn eerste en enige logé in de Haarlemse periode.
1946	Heeft op 17 februari niet minder dan 248 bezoekers ontvangen sedert zijn vestiging in de Van Eedenstraat. Oktober: polemiseert in *Elseviers Weekblad* met Godfried Bomans.

Pro domo

Aan Godfried Bomans

Je hebt gemeend, in je artikel in Elseviers Weekblad van 21 September over Arthur van Schendel ook mijn werk te pas te moeten brengen. Nu moet je weten, dat ik mij met dit blad eenigszins verbonden gevoel. Je bent zelf mij voor *Elsevier* komen interviewen en hebt bij de publicatie van dit gesprek drie portretten van mij opgenomen; het eenige voor een weekblad geschikte stukje, door mij in de laatste

jaren geschreven, werd geplaatst in *Elsevier*; ten slotte gaf je mederedacteur Jo Spier, in tijdsorde even vóor je artikel over Van Schendel, een aardige afbeelding van mijn persoon.

Schakend met Godfried Bomans.

In 't algemeen kan men niet reageeren op dingen, die in kranten of tijdschriften over ons gezegd worden. Dit kán feitelijk niet, om dat men eenvoudig niet alles kán kennen, wat over ons geschreven wordt en dus, notitie nemend van iets, wat toevallig ons onder de oogen was gekomen, de kans liep iets anders onbesproken te laten, dat veel opmerkelijker was, alleen om dat dit tot de vele uitingen behoorde, die wij niet hadden gezien.

Zoo als gezegd, gevoel ik mij echter eenigszins verbónden aan het weekblad *Elsevier*, óok om dat ik zijn redacteuren hoogachting toedraag en in 't bizonder, bij voorbeeld, den redacteur Anton van Duinkerken, dien ik in eenige der talrijke verschijningsvormen zijner veelzijdigheid in het leven heb leeren kennen als een al zeer eminente persoonlijkheid. Er kwam echter, wat in 't bijzonder ónze verhouding aangaat, waarde Godfried, nog iets bij. Wij waren stadgenooten van elkaâr, zágen elkaâr nog al eens en bevonden ons in een verbinding die, onder andere door het karakter van een samenzijn, dat plaats had juist enkele dagen vóor de verschijning van je artikel, waar het hier om gaat, eenigszins intime vriendschap genoemd mag worden.

De inhoud van het stuk over Van Schendel, voor zoover daarin quaestie van de zoogenaamde ‘tachtigers’ was, kwam hierop neêr, dat, in den tijd der Nieuwe Gids-beweging, Zola Allah was en Van Deyssel zijn profeet, dat toen de naturalisme geheeten letterkundige kunst aan de orde was; maar dat allengs de bij deze vragen het meest betrokkenen boven deze alleen de uiterlijkheden van het leven behandelde kunst, de naturalistische, de kunst der innerlijke gedachtenwereld van den schrijver, vertegenwoordigd door Arthur van Schendel's werken, zijn gaan verkiezen.

Bij deze toedracht, - de júistheid der voorstelling van het letterkundig gebeuren even buiten beschouwing gelaten - interesseert mij nu vooral: hoe je zelf ziet je gedrag van jegens iemand, tusschen wien en je zelf min of meer intime vriendschap bestaat, en dien je in de inschriften in de boeken van je zelf, die je hem aanbood, qualificeerde als je ‘hoogvereerden vriend’ (inschrift van 1941) en als den ‘Grootmeester van het Nederlandsche Proza’ (inschrift van 1946), - hoe je zelf ziet je gedrag van, te gelijk met het vieren van de vriendschap, jegens zoo iemand iets te doen, dat hem moet schaden in de ‘publieke opinie’.

Ik ben door je wijze van doen niet gegriefd. Maar ik stel belang in je gedachte, die je wel móét hebben, waardoor de handelwijze voor je eigen ‘geweten’ verantwoord wordt. Je moet wel, feitelijk eenigszins Letterkunde-geschiedenis schrijvend, boven alle vriendschap uit, de Waarheid getrouw zijn; maar je had heel goed Van Schendel kunnen behandelen zonder daarbij de ‘tachtigers’ te betrekken.

Viering 85ste verjaardag in de Renaissance-zaal van het Frans Halsmuseum te Haarlem. Van Deyssel wordt geflankeerd door Mevrouw Sophie C. Mulder en Emile Erens. Naast Erens Mevrouw Jacqueline Royaards-Sandberg.

Met groot leedwezen geven wij kennis van het plotseling overlijden van onzen besten Vader, Behuwd-, Groot- en Overgrootvader

Dr. K. J. L. ALBERDINGK THIJM,

Ridder in de Orde van den Nederlandschen Leeuw,

Commandeur in de Orde van Oranje Nassau,

Groot Officier in de Leopoldorde,

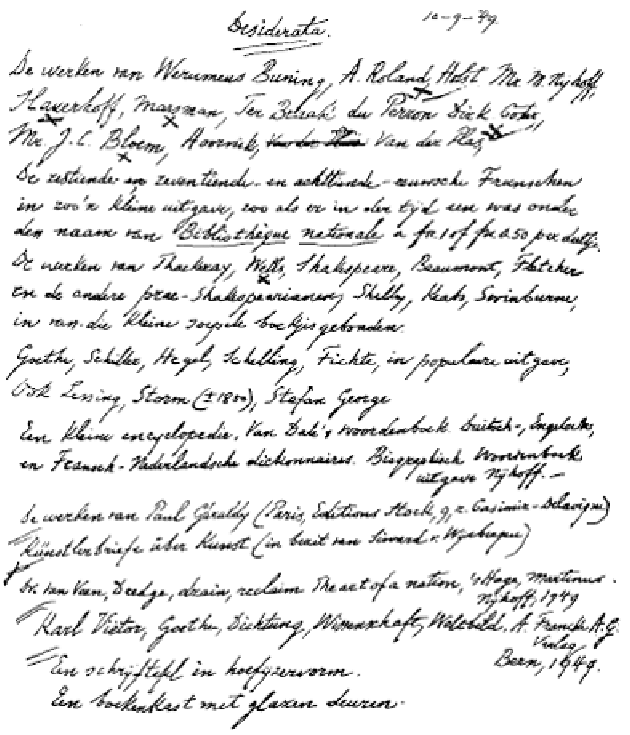
Commandeur in de Kroonorde van België.

J. W. L. ALBERDINGK THIJM.
A. A. M. ALBERDINGK THIJM—Lefébure en Kinderen en Kleinkinderen.
J. C. A. ALBERDINGK THIJM.
J. E. F. A. ALBERDINGK THIJM.
S. C. ALBERDINGK THIJM—van der Muelen en Kinderen.

Haarlem, van Eedenstraat 14,
26 Januari 1952.

De teraardebestelling heeft in stilte plaats gehad.

Eenige en algemeene kennisgeving.



Desiderata. 12-9-49.

De werken van Werumeus Buning, A. Roland Holst, Mr. M. Nijhoff, Marsman, Ter Braak, du Perron, Dirk Coster, Slauerhoff, Mr. J.C. Bloem, Hoornik, [illegible] Van der Plas,

De zestiende en zeventiende- en achttiende-eeuwsche Franschen in zoo'n kleine uitgave, zoo als er in den tijd eene was onder den naam van Bibliothèque nationale à fr. 1 of fr. 0.50 per deeltje.

De werken van Thackeray, Wells, Shakespeare, Beaumont, Fletcher en de andere prae-Shakespearianen, Shelley, Keats, Swinburne, in van die kleine soepele boekjes gebonden.

Goethe, Schiller, Hegel, Schelling, Fichte, in populaire uitgave, Ook Lessing, Storm (±1850), Stefan George

Een kleine encyclopedie, Van Dale's woordenboek Duitsch-, Engelsche, en Fransch-Nederlandsche dictionnaires. Biographisch Woordenboek uitgave Nijhoff.

De werken van Paul Géraldy (Paris, Editions Stock, 9, r. Casimir-Delavigne)

Künstlerbriefe über Kunst (in bezit van Sirvard v. Wyckeque)

Dr. van Veen, Dredge, drain, reclaim the art of a nation, 's Hage, Martinus Nijhoff, 1949

Karl Viëtor, Goethe, Dichtung, Wissenschaft, Weltbild. A. Francke A.G. Verlag Bern, 1949.

Een schrijftafel in hoefijzervorm.

Een boekenkast met glazen deuren.

Verlanglijst voor 85ste verjaardag.

En wat nu de vóorstelling van het gebeuren in de Letterkunde aangaat, die je geeft, - deze voorstelling is... onjuist. Uit mijn eerste, theoretische, critische en lyrische verhandeling over Literatuur, van 1886, zal je, bij aandachtige lezing, blijken, dat ik aanviel den auteur Netscher, die, theoretisch en practisch, het Fransche Naturalisme propageerde, om dat ik zelf, voor de eer van Nederland, *heel iets anders wilde.* Ook staat, eenigszins indringend beschouwd, het geestesbedrijf van het Impressionisme, zoo als dat getoond werd in mijn werk uit die periode, philosophisch-principieel, tegenóver het naturalisme.

Zeer opppervlakkig de zaken beschouwend, zal men iemand, die, met de grootste bewondering werken van Zola besprekend, te gelijk de uiterlijke wereld in zijn eigen werk vertoont, allicht een adept en voortzetter van Zola's kunst noemen. Maar degene, die mijn beschouwingen uit dien tijd nauwkeurig leest, die in staat is de geestelijke structuur van 'naturalisme' èn 'impressionisme' te analyseren, die rekening houdt met mijn op geestverwantschap berustende, samengaan met mannen als de schilders Jan Toorop en Marius Bauer, - zal inzien, dat mijn kunstbedoelingen geheel andere als die van Zola waren.

Ook blijkt dit uit mijn letterkundige verhouding tot dichters zoo als Gorter en Boutens, welke verhouding getoond wordt in de voorrede van Gorter's dichtbundel *De school der poëzie*, en door mijn levenslang geestelijk vriendschapsverkeer met Boutens, wiens eerste gedichtenboek ik inleidde en wiens laatste gedicht-opdracht aan mij was.

Het is Kloos geweest, die, in zijn publieke beöordeelingen mijner geschriften *Over literatuur*, *Een liefde* en *De kleine republiek*, blijk gaf te begrijpen, dat mijn romanwerk iets anders was als beschrijving van het uiterlijk der wereld, en dat, zoo als Diepenbrock mij toen schreef, een opstel zoo als het *La Terre* van Zola behandelende, wezenlijker en eigenlijker dan een opgaan in het Fransche Naturalisme, wat het, oppervlakkig bezien, scheen te zijn, een openlegging van persoonlijk gezicht op leven en wereld gaf, die met dát naturalisme al heel weinig te maken had. Ik wilde een andere Literatuur als die van Zola, maar stelde overigens die van Zola zeer hoog.

Kort samengevat, moet de lijn van het Europeesche menschengeest-bewegen in de Literatuur aldus gezien worden, dat Frankrijk met zijn naturalisme bovenaan stond (Engeland en Duitschland gingen bij Frankrijk in de leer), dat tóén Nederland boven Frankrijk uit kwam, dat van Scandinavië uit een Beweging zich voordeed, die culmineerde in Ibsen en waartoe Arthur van Schendel behoorde, dat de Vlaming Maurice Maeterlinck de zelfde richting als Ibsen was toegedaan maar Ibsen vèr te boven ging, dat daarop Van Deyssel een geestesverheffing van gelijke hoogte als die van Maeterlinck mocht te beurt vallen, maar in tegenovergestelde richting, vastgelegd in zijn geschriften *Uit het leven van Frank Rozelaar* en *Kind-Leven.*

Ten slotte is je voorstelling van het gebeuren even eens onjuist wat betreft het 'dalen van de Koers der Nieuwe Gids-papieren'. Behalve uit je eigen, zoo even door mij genoemde, inschriften in je boekgeschenken, blijkt uit de courante uitingen in de periodieken van den dag, dat de gevoelens jegens de 'mannen van tachtig' niet veranderd zijn. Daarvóór was er ook een te groot aantal zeer gróóte, zeer van elkaâr verschillende, talenten.

Als ik denk aan wat ik hier en daar soms lees, bij voorbeeld, over Louis Couperus, over Herman Heijermans, aan het Frederik van Eedengenootschap en zijn tijdschrift, eindelijk aan wat een statistiek van door mijzelf de laatste jaren ontvangen bijvalsbetuigingen, vergeleken met die van vroeger jaren, zoû aantoonen, aan de verkoop-getallen van mijn het laatst verschenen boek, - dan kan de 'koers der

Nieuwe Gidspapieren', zoo als wij het met een, tot mijn spijt, meer door gebruikelijkheid dan door originaliteit uitmuntende, vergelijking zullen blijven noemen, - bevredigend worden geacht.

1947	28 oktober: ere-voorzitter huldigingscommissie Dr. P.H. Ritter Jr. November: lid van de Raad van Supervisoren van Keesing's Historisch Archief.
1948	Eerste verschijnselen van afneming van levenskracht. Voelt zich echter volmaakt gelukkig.
1949	1-16 juni: verblijft nog eenmaal in het Gooi, ten huize van zijn jongste zoon te Laren. 22 september: wordt, onder voorzitterschap van Mr. L. Ali Cohen en met Anton van Duinkerken als feestredenaar, gehuldigd in de Renaissancezaal van het Frans Halsmuseum te Haarlem. Aanbieding van het ere-voorzitterschap van de Haarlemse Sociëteit Teisterbant.
1950	Herleest de gehele Shakespeare. Schrijft nog vrijwel dagelijks. 1 mei: huldigt Emile Erens, bij gelegenheid van diens 85ste verjaardag. Laatste optreden in 't openbaar.
1951	1 augustus: opname, te zijnen huize, van de Lodewijk van Deysselfilm, in aanwezigheid van mevrouw Sophie C. Mulder, Godfried Bomans, Otto B. de Kat, Mari Andriessen en Mr. H.P.L. Wiessing. 15 december: laatste publikatie bij zijn leven, in de *Groene Amsterdammer.*
1952	24 januari: schrijft voor de laatste maal. Allerlaatste zin luidt: 'in afwachting van wat er nu verder gebeuren zal'. 26 januari: overleden, tussen acht en half negen 's avonds, in zijn woning aan de Van Eedenstraat. 30 januari: ter aarde besteld op de Algemeene Begraafplaats Westerveld, waar een afscheidswoord gesproken werd door Anton van Duinkerken. 21 mei: onder voorzitterschap van Godfried Bomans wordt hem, in de Sociëteit Teisterbant te Haarlem, een posthume hulde gebracht door Prof. Dr. N.A. Donkersloot, Anton van Duinkerken,

	Emmy van Lokhorst, Dr. P.H. Ritter Jr., Tjebbo Franken, Harry Prenen en Harry G.M. Prick.
1954	F. Jansonius, *Lodewijk van Deyssel.* N.V. Uitgeversmaatschappij 'De Tijdstroom'. Lochum 1954, 278 blz.
1956	Lodewijk van Deyssel, *Het leven van Frank Rozelaar*, naar het handschrift uitgegeven, ingeleid en

van aantekeningen voorzien door Harry G.M. Prick. N.V. Uitgeversmaatschappij W.E.J. Tjeenk Willink, Zwolle 1956 (Nr. 17 van de reeks Zwolse Drukken en Herdrukken voor de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden), 392 blz.

1962 Lodewijk van Deyssel, *Gedenkschriften*, voor de eerste maal volledig naar het handschrift uitgegeven, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Harry G.M. Prick, N.V. Uitgeversmaatschappij W.E.J. Tjeen Willink, Zwolle 1962 (Nr. 41 a en 41 b van de reeks Zwolse Drukken en Herdrukken etc.) Twee delen, doorlopend gepagineerd, 850 blz.

1964 Harry G.M. Prick, *Lodewijk van Deyssel / Dertien close-ups.* Polak & Van Gennep, Amsterdam 1964, 212 blz.

1964 *De briefwisseling tussen Frederik van Eeden en Lodewijk van Deyssel.* In opdracht van het Frederik van Eeden-Genootschap verzorgd en toegelicht door Dr. H.W. van Tricht en Harry G.M. Prick. N.V. Uitgeversmaatschappij W.E.J. Tjeenk Willink, Zwolle 1964 (Nr. 44 van de reeks Zwolse Drukken en Herdrukken etc.) 395 blz.

1966 Joseph Barthels, *Lodewijk van Deyssel en zijn stilistische ontwikkeling. Bijdrage tot een stijlgeschiedenis van de Beweging van Tachtig.* Mémoire présenté pour l'obtention du grade de licencié en philosophie et lettres (philologie germanique), Liège 1966, 272 blz.

1968 *De briefwisseling tussen Lodewijk van Deyssel en Arnold Ising Jr. / 1883-1904.* Uitgegeven, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Harry G.M. Prick. Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, 's-Gravenhage 1968, 356 blz.

1968 *Couperus bij Van Deyssel. Een chronische konfrontatie in beschouwingen, brieven en notities.* Uitgegeven en toegelicht door Karel

	Reijnders. Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam 1968, 667 blz.
1971	*De briefwisseling tussen Arij Prins en Lodewijk van Deyssel.* Uitgegeven, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Harry G.M. Prick. Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, 's-Gravenhage 1971, 346 blz.
1973	Lodewijk van Deyssel, *Het vreemd en heerlijk Heelal.* Gekozen en ingeleid door Harry G.M. Prick. Em. Querido's Uitgeverij B.V., Amsterdam 1973, 40 blz.
1973	Godfried Bomans, *Mijnheer Thijm* in: *Van mens tot mens*, Amsterdam / Brussel 1973, blz. 7-61.
1974	Lodewijk van Deyssel, *Beste jongen.* Bezorgd en toegelicht door Harry G.M. Prick. Eliance Pers, Zandvoort 1974, 21 blz.
1974	L. van Deyssel, *Een Liefde.* Onveranderde fotografische herdruk van de eerste en enige editie uit 1887. Met een nawoord door Harry G.M. Prick. Twee delen. Uitgeverij Bert Bakker, Den Haag 1974. 260 blz. + 190 blz. + 29 blz. Eerste druk: oktober 1974; tweede druk: januari 1975; derde druk: mei 1975; vierde druk: oktober 1975; vijfde druk: april 1976; zesde druk: september 1976 zevende druk: mei 1977; achtste druk: juli 1978.
1975	L. van Deyssel, *De Kleine Republiek.* Onveranderde fotografische herdruk van de eerste en enige door de auteur zelf gecorrigeerde editie uit 1889. Met een nawoord door Harry G.M. Prick. Twee delen. Uitgeverij Bert Bakker, Den Haag 1975. 334 blz. + 271 blz. + 27 blz.
1976	Lodewijk van Deyssel, *De heer dr. Alberdingk Thijm laat vragen... Telephoonbriefjes.* Ingeleid door Harry G.M. Prick. Manteau Marginaal, Brussel 1976. 59 blz.
1977	Harry G.M. Prick, *De Adriaantjes. Een onderzoek naar wording en achtergronden van Van Deyssels Kind-Leven*, Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam 1977, 662 blz.

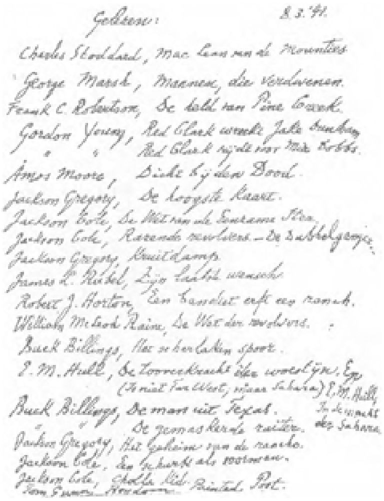
1978	*Uit de schrijfcassette van Lodewijk van Deyssel* ontnomen, ingeleid en van aantekening voorzien door Harry G.M. Prick. Athenaeum / Loeb Paperbacks, Amsterdam 1978, 218 blz.
1978	Henri Hartog, *Brieven aan Van Deyssel.* Van een inleiding en aantekingen voorzien door Jan Noordegraaf en Arie Yzerman. De Vrije Vogel, Leiden 1978. 52 blz.
1978	Lodewijk van Deyssel, *Het Ik. Heroïesch-individualistische Dagboekbladen*, gevolgd door *Caesar.* Met een voorwoord en voorzien van aantekeningen, bezorgd door Harry G.M. Prick. Privé-Domein, Nr. 51. Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam 1978, 258 blz.
1979	Lodewijk van Deyssel, *Nieuw Holland.* Met een nawoord van Harry G.M. Prick. Amsterdamse Schotschriften 3. C.J. Aarts, Amsterdam 1979, 56 blz.
1979	Harry G.M. Prick, *Herinneringen aan Lodewijk van Deyssel.* [Uitgebreid heruitgegeven bij gelegenheid van Van Deyssels honderdenvijftiende verjaardag.] BZZTôH - 's-Gravenhage 1979, 56 blz
1979	Lodewijk van Deyssel, *Blank en Geel.* Met een nawoord door Harry G.M. Prick. Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam 1979. 136 blz.
1979	Lodewijk van Deyssel, *De Scheldkritieken.* Met een voorwoord en voorzien van aantekeningen,

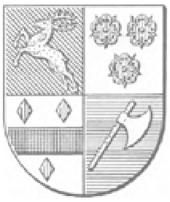
bezorgd door Harry G.M. Prick. Synopsis. Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam 1979, 400 blz.

1980 Jacqueline Royaards-Sandberg, *Ik heb je zoveel te vertellen...* Brieven aan en van Lodewijk van Deyssel, Isaäc Israëls, Frans en Emile Erens. Uitgegeven, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Harry G.M. Prick. Erven Thomas Rap, Baarn 1980. (ter perse)

1980 Lodewijk van Deyssel, *Gedenkschriften.* Volledig naar het handschrift uitgegeven, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Harry G.M. Prick. Tweede druk. Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam 1980, 850 blz. (ter perse)

In voorbereiding: *De briefwisseling tussen Lodewijk van Deyssel en Albert Verwey.* Uitgegeven, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Harry G.M. Prick.


Gelezen: 8.3.'41.
Charles Stoddard, Mac Lean van de Mounties
George Marsh, Mannen, die verdwenen.
Frank C. Robertson, De held van Pine Creek.
Amos Moore, Dicht bij den Dood.
Jackson Gregory, De hoogste kaart.
Jackson Cole, De Wet van de Eenzame Ster.
Jackson Gregory, Kruitdamp.
Robert J. Horton, Een bandiet erft een ranch.
William McLeod Raine, De Wet der revolvers.
Buck Billings, Het scharlaken spoor.
Buck Billings, De man uit Texas.
Jackson Gregory, Het geheim van de ranch.
Jackson Cole, Een schurk als voorman.

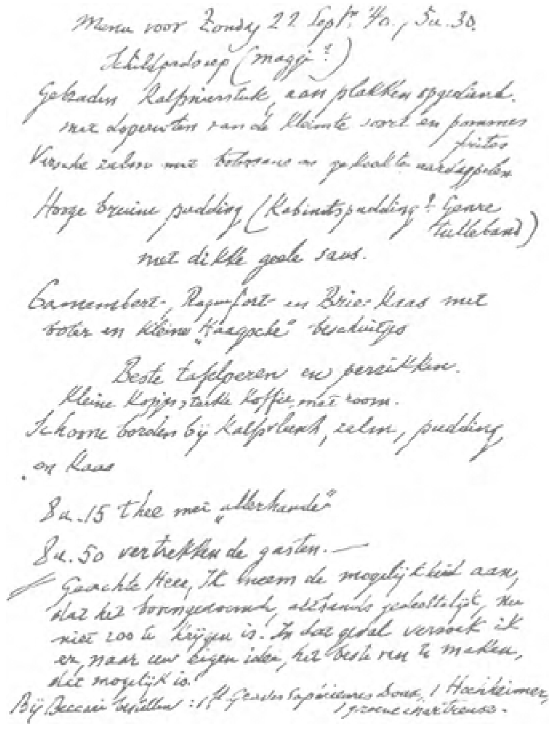


Het familiewapen van de familie Van Deyssel.

Baarnse meisjes, dansend voor de Koningin-Moeder Emma, op het gazon van Huize 'Peking', 18 juli 1914. Deze foto, waarop zich drie kennisjes van Van Deyssel bevinden, te weten Inge Koenen, Wiesje Janssen en Carry Pierson, werd door Van Deyssel ongemeen talentvol, gratieus en tevens meeslepend vrolijk, geacht.

K. J. L. Alberdingk Thijm.
Officier de l'Ordre d'Orange-Nassau.
Président de la Société des Gens de Lettres Néerlandaise.
Directeur de la Revue „Le XXme Siècle".

Wilhelminapark. Baarn - Amsterdam
Pays-Bas.



Menu voor Zondag 22 Septr. '40, 5u. 30.
Schildpadsoep (Maggi!)
Gebraden Kalfsnierstuk, aan plakken opgediend,
met doperwten van de kleinste soort en pommes frites
Versche zalm met botersaus en gekookte aardappelen
Hooge bruine pudding (Kabinetspudding? Genre Tulleband)
met dikke gele saus.
Camembert-, Roquefort- en Brie-kaas met
boter en kleine „Haagsche" beschuitjes
Beste tafelperen en perziken.
Kleine kopjes sterke koffie met room.
Schoone borden bij kalfsvleesch, zalm, pudding en kaas
8u.15 thee met „allerhande"
8u.50 vertrekken de gasten.—
Geachte Heer, Ik neem de mogelijkheid aan, dat het voorngenoemde, [illegible] gedeeltelijk, thans niet zoo te krijgen is. In dat geval verzoek ik er naar uw eigen idee, het beste van te maken, dat mogelijk is.
Bij Beccari bestellen: 1 fl. [illegible], 1 Hochheimer, 1 groene chartreuse.

Overzicht van de afzonderlijk verschenen werken van Lodewijk van Deyssel, uit de periode 1882-1952

Harry G.M. Prick

In dit overzicht werden *niet* opgenomen bloemlezingen uit Van Deyssels werk, noch de afzonderlijk gepagineerde overdrukken van tijdschriftbijdragen door Lodewijk van Deyssel en evenmin diens, na 1883, in 'Eigen beheer' verschenen uitgaven.

Alle, in dit overzicht aanwezige, onvolkomenheden worden t.z.t. hersteld, in de beschrijving van de afzonderlijk verschenen werken, door de Documentatiedienst van het Nederlands Letterkundig Museum.

1882	L. van Deyssel, *Een wederwoord voor Dr. H.J. A.M. Schaepman. Nog over 'Fransche Meesters'.* Jan D. Brouwer, Amsterdam 1882, 24 blz.
1883	L. van Deyssel, *Wederzien.* Tooneelspel in één bedrijf. [Eigen beheer, gedrukt door C.L. van Langenhuysen, Amsterdam, april 1883], 49 blz.
1886	L. van Deyssel, *Over literatuur*, *(De Heer F. Netscher).* Jan D. Brouwer, Amsterdam 1886, 52 blz. N.B. Antiquariaat Schumacher, Gelderschekade 107, Amsterdam, deelt in Catalogus 185, [juni 1968], blz. 58-59, mee: 'Deze brochure is echter *niet door Brouwer in de handel gebracht;* voor het moment van "verschijnen" ging de uitgave L. van Deyssel, *Over literatuur* & de (waarschijnlijk in plano liggende) exemplaren over naar Brinkman & Van der Meulen, eveneens te Amsterdam (met welke boekhandel & uitgeverij!) de Firma Brouwer wat later een korte tijd "vereenigd" is geweest. Brinkman & Van der Meulen verzonden zowel de recensie-exx. als een 3 tal exx. voor Van Deyssel aan vrienden; deze gegevens danken wij aan Harry G.M. Prick, die veronderstelt dat exx. met Brouwer als uitgever, alleen door Van Deyssel onder enkele intieme vrienden zijn verspreid. De brochure, waarvan het *Omslag* tevens als *Titelpagina* fungeert (een vaak gevolgde procedure), is door Brouwer kennelijk op een veel kleiner formaat "gepland": de tekst van het Omsl. = Titel-pagina is meer in elkaar geschoven, daarbij van een omkadering (welke

	ontbreekt bij de exx. met Brinkman & Van der Meulen) voorzien. Formaat Brouwer-ex.: 21 × 13.5 cm., formaat Brinkman & Van der Meulen-exx.: minstens 23.5 × 13.5 (geb. Ex.U.B. Leiden)'.
1887	L. van Deyssel, *Een Liefde*, Eerste deel. C.L. Brinkman, Amsterdam [1887], 206 blz.
1887	L. van Deyssel, *Een Liefde*, Tweede deel. C.L. Brinkman, Amsterdam [1887], 190 blz.
1889	L. van Deyssel, *De Kleine Republiek*, Eerste deel. P. Beitsma, Deventer 1889, 334 blz.
1889	L. van Deyssel, *De Kleine Republiek.* Tweede deel. P. Beitsma, Deventer 1889, 270 blz.
1891	A.J., *Multatuli*, J.C. Loman Jr., Bussum 1891, 236 blz.
1893	A.J., *J.A. Alberdingk Thijm.* [Met een lithographisch portret door Jan Veth en in linnen band van A.J. Derkinderen]. Loman & Funke, Amsterdam 1893, 374 blz.
1893	Villiers de l'Isle Adam, *Akëdysséril.* In het Nederlandsch bewerkt door K.J.L. Alberdingk Thijm. Met acht schetsen door Marius Bauer. Scheltema & Holkema's Boekhandel, Amsterdam 1893.
1894	L. van Deyssel, *Verzamelde Opstellen.* Scheltema & Holkema's Boekhandel, Amsterdam 1894, 350 blz.
1894	A.J., *Blank en Geel* L.J. Veen, Amsterdam 1894, 130 blz.
1895	L. van Deyssel, *Prozastukken.* Scheltema & Holkema's Boekhandel, Amsterdam 1895, 324 blz.
1897	L. van Deyssel, *Tweede bundel Verzamelde Opstellen.* Scheltema & Holkema's Boekhandel, Amsterdam 1897, 396 blz.

1897	L. van Deyssel, *Derde bundel Verzamelde Opstellen.* Scheltema & Holkema's Boekhandel, Amsterdam 1897, 324 blz. [Dit is een herdruk van L. van Deyssel, *Prozastukken*, Amsterdam 1895.]
1898	L. van Deyssel, *Vierde bundel Verzamelde Opstellen.* Scheltema & Holkema's Boekhandel, Amsterdam 1898, 334 blz.
1899	L. van Deyssel, *Verzamelde Opstellen. Eerste Bundel.* Tweede druk. Scheltema & Holkema's Boekhandel, Amsterdam 1899, 286 blz.
1899	L. van Deyssel, *Een Liefde.* [Met een Voorbericht.] Tweede druk. Scheltema & Holkema's Boekhandel, Amsterdam 1899, 375 blz.
1900	L. van Deyssel, *Vijfde bundel Verzamelde Opstellen.* Scheltema & Holkema's Boekhandel, Amsterdam 1900, 348 blz.
1900	L. van Deyssel, *Album-Thijs Maris.* H. Kleinmann & Co., Haarlem 1900.
1901	L. van Deyssel, *Verzamelde Opstellen. Tweede bundel.* Tweede druk. Scheltema & Holkema's Boekhandel, Amsterdam.
1901	L. van Deyssel, *Zesde bundel Verzamelde Opstellen.* Scheltema & Holkema's Boekhandel, Amsterdam 1901, 332 blz.
1903	L. van Deyssel, *De onschuld van den socialist Van der Goes.* Scheltema & Holkema's Boekhandel, Amsterdam 1903, 10 blz.
1903	L. van Deyssel, *Frans Coenen.* [Onze Letterkundigen 8], L.J. Veen, Amsterdam, z.j. [gedrukt in twee kolommen; met losliggend portret van Frans Coenen. Tezelfder tijd verscheen een uitgave in één kolom gedrukt.]
1904	L. van Deyssel, *Zevende bundel Verzamelde Opstellen. Nieuwe Kunst en Kritiek.* Scheltema & Holkema's Boekhandel, Amsterdam 1904, 336 blz.

1905	L. van Deyssel, *Achtste bundel Verzamelde Opstellen.* Scheltema & Holkema's Boekhandel, Amsterdam 1905, 298 blz.
1905	L. van Deyssel, *Rembrandt en het Rembrandtfeest in 1906.* Scheltema & Holkema's Boekhandel, Amsterdam 1905, 58 blz.
1906	L. van Deyssel, *Negende bundel Verzamelde Opstellen. Rembrandtbundel.* Scheltema & Holkema's Boekhandel, Amsterdam 1906, 322 blz.
1907	L. van Deyssel, *Verzamelde Opstellen. Derde bundel.* Tweede druk. Scheltema & Holkema's Boekhandel, Amsterdam 1907, 242 blz.
1907	L. van Deyssel, *Tiende bundel Verzamelde Opstellen.* Scheltema & Holkema's Boekhandel, Amsterdam 1907, 286 blz.
1908	L. van Deyssel, *Verbeeldingen.* Scheltema & Holkema's Boekhandel, Amsterdam z.j., 168 blz.
1911	L. van Deyssel, *Uit het leven van Frank Rozelaar.* P.N. van Kampen & Zoon, Amsterdam z.j., 280 blz.
1912	L. van Deyssel, *Elfde bundel Verzamelde Opstellen.* Scheltema & Holkema's Boekhandel, Amsterdam 1912, 262 blz.
1920	L. van Deyssel, *Verzamelde werken* I. *Een Liefde.* Derde druk. Scheltema & Holkema's Boekhandel / K. Groesbeek & Paul Nijhoff, Amsterdam z.j., 366 blz.
1920	L. van Deyssel, *Verzamelde werken* II. *De Kleine Republiek.* Tweede druk. Scheltema & Holkema's Boekhandel / K. Groesbeek & Paul Nijhoff, Amsterdam z.j., 416 blz.
1920	L. van Deyssel, *Verzamelde werken* III. *Prozagedichten. Uit het leven van Frank Rozelaar / Kindleven / Als het dag wordt / Het Ik.* Tweede druk. Scheltema & Holkema's Boekhandel / K. Groesbeek & Paul Nijhoff, Amsterdam z.j., 376 blz.
1920	L. van Deyssel, *Verzamelde werken* IV. *Kritieken.* Derde druk. Scheltema &

	Holkema's Boekhandel / K. Groesbeek & Paul Nijhoff, Amsterdam z.j., 344 blz.
1920	L. van Deyssel, *Verzamelde werken* V. *Beschouwingen en kritieken.* Derde druk. Scheltema & Holkema's Boekhandel / K. Groesbeek & Paul Nijhoff, Amsterdam z.j., 344 blz.
1920	L. van Deyssel, *Verzamelde werken* VI. *Lyrisch en verhalend proza / Ethiesch-mystische varia / Reis-indrukken / Schetsen en aanteekeningen.* Scheltema & Holkema's Boekhandel / K. Groesbeek & Paul Nijhoff, Amsterdam z.j., 324 blz.
1922	L. van Deyssel, *Verzamelde werken. Nieuwe reeks. Kunst en Kritiek.* Eerste bundel. Em. Querido, Amsterdam 1922, 300 blz.
1922	L. van Deyssel, *Verzamelde werken. Nieuwe reeks. Kunst en Kritiek.* Tweede bundel. Em. Querido, Amsterdam 1922, 302 blz.
1922	A.J. (L. van Deyssel), *Multatuli. Multatuli en Mr. Jan van Lennep. Multatuli en de vrouwen.* Tweede herziene druk met een bibliografie [door Benno J. Stokvis] betreffende K.J.L. Alberdingk Thijm. W.L. & J. Brusse's Uitgeversmaatschappij, Rotterdam 1922, 258 + XXIV blz.

1923 — L. van Deyssel, *Werk der laatste jaren.* Met bandversiering van P.A.H. Hofman. J.M. Meulenhoff, Amsterdam 1923, 320 blz.

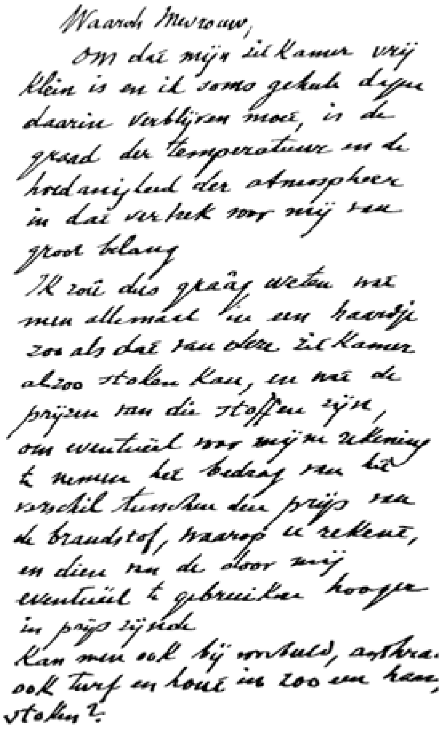
1924 — L. van Deyssel, *Gedenkschriften.* Em. Querido, Amsterdam 1924, 290 blz.

1926 — Lodewijk van Deyssel, *Kleinigheden.* Deel XV, in de serie Trajectum ad Mosam. A.A.M. Stols, Maastricht 1926, 50 blz.

1926 — Lodewijk van Deyssel, *Schetsen.* [Met een portrettekening door S.H. de Roos]. Leiter-Nypels. Maastricht 1926, 72 blz.

1929 — Lodewijk van Deyssel, *Nieuwe kritieken.* Nederlandsche Uitgevers-Maatschap, Amsterdam 1929, 180 blz.

1950 — Lodewijk van Deyssel, *Aanteekeningen bij lectuur.* [Met een woord vooraf door H.L. Prenen en een portretfoto door Arens Tepe]. Elsevier, Amsterdam / Brussel, A.A.M. Stols, 's-Gravenhage 1950, 54 blz.


Waarde Mevrouw,
Om dat mijn zitkamer vrij klein is en ik soms geheele dagen daarin verblijven moet, is de graad der temperatuur en de hoedanigheid der atmospheer in dat vertrek voor mij van groot belang.
Ik zou dus graag weten wat men allemaal in een haardje zoo als dat van deze zitkamer alzoo stoken kan, en wat de prijzen van die stoffen zijn, om eventueel voor mijne rekening te nemen het bedrag van het verschil tusschen den prijs van de brandstof, waarop u rekent, en dien van de door mij eventueel te gebruiken hooger in prijs zijnde.
Kan men ook bij voorbeeld, anthra. ook turf en hout in zoo een haard stoken?

Een flesch Deutz & Geldermann,
Carte blanche, in ijs
Een karaf water met ijs daarin.
3 croquetten met gehakte ham daarin,
harde korst, heet opgediend, met
gebakken peterselie er bij.
Een portie door en door hard geroosterd
brood met boter.

Verzoeke deze bestelling op te nemen
maar deze kaart niet mede te nemen
of terug te brengen.

Lodewijk van Deyssel*
Curve van een schrijversleven
Anthonie Donker

Lodewijk van Deyssel - de naam en de drager van die naam - was bij zijn leven al een legende geworden. Legendarisch, niet alleen omdat er legio kleurige, soms ook bijgekleurde anecdoten over hem in omloop zijn, te danken aan zijn uitdagende geest en soms welbewust excentrieke gedraging, waarin hij de lange scala tussen uiterste hoffelijkheid en uiterst sans-gêne in de bejegening van anderen volkomen beheerst en bewust kon afleggen, zoals dat ook aan zijn critieken waar te nemen valt. Legendarisch, ook door zijn ouderdom, waardoor het haast ongelooflijk kon schijnen dat nog één van de Tachtigers in ons midden verkeerde. Eén die er zelf was bij geweest, ja, één van henzelf, uit die opzienbarende en roemruchte tijd, dàt was vooral het legendarische. Hij representeerde een literair tijdperk, dat reeds lang verleden was geworden maar in tegenstelling tot andere zulke perioden, tegelijk was levend gebleven, doordat de kracht ervan juist bestaan had in het leven dat het de litteratuur inblies en waarvan de invloed nog tot heden toe reikt. Met hem is die glorieuze periode in de tijdelijke werkelijkheid thans afgesloten, met hem, gelijk Anton van Duinkerken in zijn grafrede zeide, de laatste der Tachtigers de geschiedenis ingegaan.

Men moet zich daarom verwonderen, dat, al was de plechtigheid in alle stilte bedoeld, toch zo weinige schrijvers hem, en zijn tijdperk, en de invloed daarvan die elkeen die het proza in onze taal hanteert tot zijn nakomeling maakt, er door hun tegenwoordigheid hebben geëerd. Als men daarbij terugdenkt aan de begrafenis van Van Looy, aan die van Verwey, waar de dichters bijeen waren, dan is er ook iets verontrustends in die afnemende belangstelling, ook al bedenkt men dat Verwey tot het laatst toe van stijgend belang en invloed is geweest, en Van Deyssel, grotendeels terecht, zij het toch niet geheel, is blijven gelden als wie hij was in zijn onstuimige jongelingsjaren, de geruchtmakende schrijver van *Een Liefde*, van de - nu toch wel verouderd klinkende en hem niet op zijn sterkst tekenende - hymne van zijn boutades tegen Van Sorgen of over Huet. Men moet met reden vrezen, dat over twintig jaren het medeleven bij het heengaan van een onzer voornaamste schrijvers, in het volk en ook bij de auteurs nòg geringer zal blijken, gegeven de veranderende aandachtsverdeling en het veranderende aandachtstempo dat deze tijd, met anders gerichte of verstrooide interesses, eigen is geworden.

Legende is er vooral ook in de stereotype en obligate waardering van dit oeuvre, waarvan véél te eenzijdig is vastgesteld wat daarvan wel en wat daarvan niet meetelt. Hij deelt in dat opzicht min of meer het lot van Herman Gorter, die véél te uitsluitend vereenzelvigd is gebleven met zijn *Mei.*

De curve van Van Deyssels schrijversleven zal nog nauwkeurig herzien moeten worden, en dat zal ook betekenen het wegruimen van menige legende dienaangaande in de appreciatie ervan. Men zal hem niet langer haast uitsluitend naar zijn eerste periode hebben te beoordelen, ook niet enkel naar wat in overeenstemming met hem sindsdien woord-kunst is blijven heten; hij die met wellust en fanatisme de woorden heeft gebroken om hun kernen eruit te breken en te doen oplichten, hij is ook in die eerste jaren een meester zelfs van de overgecultiveerde volzin geweest, zoals Potgieter die voor en Van Eyck na hem heeft geschreven: men leze er de passage, een zin van bladzijden achtereen, over kunst is passie, maar op na. Er is aan zijn oeuvre nog zoveel ter herzien en te herpeilen. Ook zal men, en misschien wel blijven, tasten naar het raadsel, wie hij innerlijk nog meer is

* Uit: Critisch Bulletin, 19e jaargang, februari 1952.

geweest dan wat hij ervan heeft geuit in zijn werk. Soms heeft hij het te raden gegeven in een enkele visionnaire passage. A. Roland Holst vroeg, jaren geleden, ernaar in dit kwatrijn:

Hij spreekt zooals maar weinigen ooit schreven,
Zijn schrijven is een sterk spel met het leven,
Maar weet wel een van ons, welk trotsch geheim
Er in zijn woord verzwegen is gebleven?

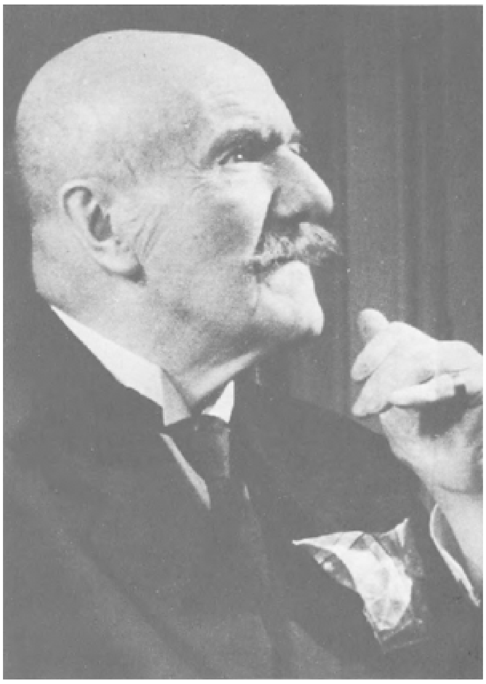
Toch is het begrijpelijk dat men hem vooral is blijven zien zoals hij zich in zijn eerste overrompelende periode te kennen had gegeven, sinds het ogenblik dat hij, in 1881, in het tijdschrift van zijn vader, *De Dietsche Warande*, onder de weldra fameus geworden deknaam van zijn afkomst uit het Hannoverse, van stapel liep, en hoe hard! om de eer te verdedigen der Franse meesters, en, reeds als zeventienjarige aan zijn roman *Een Liefde* was begonnen, voor de eer waarvan enkele jaren later, in brochure en artikel, Verwey en Van Eeden zouden opkomen.

Debuut en hoogtepunt van Van Deyssel liggen inderdaad misschien dicht bij elkaar. Tenminste, in de publieke opinie, waar men nooit geheel op aan kan maar die toch ook nooit geheel zonder grond gevormd wordt. Een stijgende lijn in zijn oeuvre wordt niet waargenomen of erkend. En als Kelk, in de Groene, hem eert als den enigen Tachtiger die geheel zichzelf gebleven is, zou toch vooral de nadruk moeten vallen op dat blijven zoals hij was. Wel is er ook in zijn oeuvre

evolutie, of zijn er zekere phasen, maar toch zijn daar geen meesterwerken uit voortgekomen. Als romanschrijver is hij na *Een Liefde*, het werk van een jongeling, blijven staan. Als criticus heeft hij nog vele verfijnde notities geschreven maar de rustiger criticus heeft den geweldenaar uit zijn jonge jaren niet geëvenaard, tenminste niet overtroffen. Hij is van naturalist sensitivist geworden, van Zola tot Maeterlinck gekomen zonder daarom nog een waar mysticus te zijn geworden - op zijn hoogst mystisch; hij heeft zich in enkele fragmenten een fantastisch visionnair betoond, altijd een meesterschap aan de dag gelegd in de beheersing van het woord, waarin hij zijn gelijke niet heeft, als vertaler van *Akédysséril*, als minutieus observeerder in de *Adriaantjes*, maar dat meesterschap over het woord is vaak aan het futiele besteed geweest met voorbijgaan van zaken die het meer waard waren geweest. Het is moeilijk uit te maken, wat het geweest is in Van Deyssels geest dat hem afhield van de wezenlijke grote of essentiële dingen in het leven, die een schrijver, een romanschrijver bovenal aangaan. Het ziet er naar uit, dat juist zijn meesterschap over het woord, zijn ongeëvenaard waarnemingsvermogen, van oog vooral en van oor, maar van alle zintuigen trouwens, hem in de weg heeft gestaan. Maar het wijst ook op een tot in de uiterste verfijningen vooral op het uiterlijke gerichtheid van zijn geest in zijn reacties op dat uiterlijke, zonder zozeer tot de overdenking van de zin van het geheel te geraken, en daardoor met een gemis aan verdieping. Hij bezat tot in de hoogste mate, tot in het geniale, het orgaan voor de bijzaken, maar hij miste - misschien kan het niet samengaan - het orgaan voor de hoofdzaken. Daardoor bleef hij altijd een detaillist, zij het een meester hierin, bleef hij altijd discursief, altijd een flaneur in de verschijnselen der wereld, altijd boeiend hetzij hij met een frappante eruditie schreef over Rembrandt of over Venetië, maar altijd raakte hij bijzonderheden in de roos, de synthetische visie gaf hij niet.

Zijn zaak was niet, als voor de grote dichters, en voor de grote denkers die grote schrijvers naar levensinzicht en mensenkennis toch ook plegen te zijn, het gehéél van een mens of van enig ander levensphenomeen. Zijn zaak was de duizendvoudigheid der verschijnselen, elk op zichzelf, altijd opnieuw, altijd weer nieuw voor hem. Hij zag dat het waar was en gezièn wat Zola schreef, maar hij heeft Zola niet verstaan in diens diepere sociale intentie. Hij was niet geraakt noch gedeerd door de vraag der sociale rechtvaardigheid. Hij zag eigenlijk de wereld niet als vraagstuk maar de schepping als een meesterstuk in haar ontelbare facetten.

Zijn genot eraan kon niet op. Hij was een laat kind van een tijd die, op het eind der vorige eeuw, ten einde spoedde. Hij vernieuwde de waarneming en haar uitdrukking, maar zag niet de vernieuwing die de gehele maatschappij doordrong met sociale aanspraken die voordien niet waren gehoord, althans niet aangehoord of geduld. Hij raakte het socialisme niet als hij erover schreef, het interesseerde hem ook niet, armoede en burgerlijkheid zagen er voor hem ongeveer even grauw uit, er was voor hem niet eens zoveel verschil, verwend door het leven als hij heeft mogen zijn, tussen den bourgeois satisfait en den onvoldanen proletariër, voor hem begon de wereld pas interessant en kleurig te worden bij den kunstenaar, den artist.



Lodewijk van Deyssel, enkele dagen voor zijn vijfentachtigste verjaardag op 22 september 1949.

Wijzen wij met deze beperkingen op een gemis aan grootheid, wij moeten er dadelijk op laten volgen dat zijn specifieke grootheid niet mogelijk zou zijn geweest zonder juist deze beperkingen. Hij was op zijn wijze zo groot, dat hij de soortgelijke kleinheid van zijn preoccupaties overtrof. Hij is in het zien en beleven der bijzonderheden een onovertrefbaar en geniaal meester geweest, zozeer dat de gedachte in ons opkomt, of grootheid wel altijd afhankelijk te stellen valt van diepgang van denkbeelden, besef van menselijke tragiek en inzicht in de problemen der wereld. Hier was een mens van een zo uiterst verfijnde zintuigelijkheid (in haar weergave in de taal toch altijd ook weer van geestelijke orde bovendien), dat hij de aan den mens ontzegde of misschien ontvallen waarnemingsvermogens nabijkwam van een speurhond en een trekvogel, samen met het specifieke vermogen tot genieten van den mens, dat trouwens bij de meesten uiterst verzwakt of grof is.

In een andere dan de gebruikelijke zin is Van Deyssel aldus toch een groot levenskenner geweest. In zijn ongeëvenaarde waarneming en genieting der levensbijzonderheden, die aan zijn voorgangers door rhetorische schablonen ontgingen en waar de hedendaagse generaties in blinde haast aan voorbijjagen, heeft hij ons nog te weinig aanvaarde mogelijkheden hergeven, waarvan wij weer te grondig zijn vervreemd. Niet alléén als woordkunstenaar is Van Deyssel daarom tot zekere hoogte toch een groot schrijver geweest. Zijn oeuvre zal ook in dat opzicht bezien en onderzocht moeten worden. Daarbij valt rekening ermede te houden dat men ook het gangbare oordeel zal moeten toetsen als zou Van Deyssels hoogtepunt uitsluitend in zijn jeugdwerk zijn gelegen. Zeker moet het meesterwerkje van den verstilden levensverheerlijker dat het zeldzame *Uit het leven van Frank Rozelaar* in zijn oeuvre is, daarbij in aanmerking worden genomen, Kelk breekt zelfs een lans voor de ongetwijfeld

merkwaardige *Gedenkschriften*, van 1926.

Op de late uitgave van 1950, het kleine, in zijn stijl voornaam uitgegeven boekje met de bescheiden titel *Aanteekeningen bij lectuur* (Elseviers U.Mij) is maar heel weinig acht geslagen. Toch doet men het onrecht wanneer men het beschouwt als slechts wat nadruppelen van de elf bundels *Verzamelde Opstellen.* Als men dit twaalftal meest tamelijk beknopte notities aandachtig leest, komt men tot de slotsom, ja tot de ontdekking, dat de meester van de delicate onderscheiding in oordeel en formulering hier in zijn hoge ouderdom nog altijd volop 'aan het woord' is. En in een stijl, van een nauwkeurige zeggingskracht, sierlijk en lenig bovendien, waarvan hedendaagse critici en essayisten met hun vaak haveloze en slecht en fout geformuleerde mededelingen heel wat zouden kunnen leren. Hoe bewonderenswaardig van bouw en evenwichtige verdeling, een geconcentreerde zin als bij voorbeeld deze, over Baudelaire naar aanleiding van de *Fleurs du mal:*

> Ik *werd gewaar*, bij en door het lezen der gedichten, een levenshaat van een aard, die benamingen als grootsch, bovennatuurlijk groot, satanisch, in de lezers-nagedachte deed opkomen, en stelde tegelijk vast, dat déze haat niet was uitgedrukt door, dus niet was overgegaan in, hetzij het gevoel hoog, lyrisch, uitgalmende, hetzij van dat gevoel, innig en heet samengeperst, doorgloeide, taalvormen.

Een zin waarvan men, langzaam proevend, het tegelijk geconcentreerde en genuanceerde als bij een modernen Tacitus gaat bewonderen.

Uit deze *Aanteekeningen* spreekt het trots maar gerechtvaardigd besef, dat de nieuwe letterkunde in ons land met Tachtig begonnen is. Maar niemand zal ook kunnen ontkennen, dat al wat daarna gevolgd is voortvloeit uit en steunt op de bevrijding van de taal die het werk van de Tachtigers is geweest. En behalve op de bevrijding van de taal ook op die van de kunst als zelfstandige waarde en het met hen doorgebroken, door hen ingeluid en gevestigd besef daarvan. Van Deyssel had het recht te schrijven - en er was ook nog wel weer eens reden voor -, dat 'men den invloed van het tusschen tachtig en negentig gegevene - kunstwerken en beschouwingen - ziet voortduren tot in negen-en-veertig'. Meent men dat hij zijn tijd en artistieke opvattingen te zeer op anderen projecteert, als hij constateert dat een nauw aaneengesloten groepje schrijvers als Marsman, Du Perron, Ter Braak door een zelfde gemeenschappelijke bezieling voor de litteratuur was verenigd als eenmaal zijn vrienden en hij? Wil men ertegen inbrengen, dat enkelen van hen juist iets anders voorstonden dan wat hij aanduidde als 'Hooge Literatuur'? Het verschil is er slechts een van naam, in wezen was er inderdaad ook bij deze lateren een 'intieme broederschap' die berustte op de overtuiging dat het den schrijver au fond om een van de voornaamste dingen ter wereld te doen is.

> Het bestaan van een hoog, geweldig groot, verschijnsel in de menschheid, waartoe werken van honderden, duizenden jaren geleden behoorden en waartoe men het bewustzijn had zèlf te behooren, - die opvatting kwam toch niet voor in het besef der dagen voor tachtig.

Van Deyssel bezat als geen tweede in het land onder de prozaschrijvers, en als Gorter alleen onder de dichters, de gave van de waarneming, en al heeft hij dan deze gave detaillistisch, ja atomistisch aangewend, hij heeft dit als het ware volmaakt gekund. Zijn waarneming en zijn naamgeving daarvan waren van zulk een volkomenheid, dat, als het in diepste zin in de litteratuur al niet eigenlijk op

waarneming en naamgeving daarvan aankomt, althans niet daarbij blijft, het in dit geval toch door die volkomenheid op een eerste plan van levensbelang en kunstwaarde komt.

En deze ongeëvenaarde gave spreekt uit al zijn werk, in elke phase ervan. Sla maar elk van zijn boeken op, *Een liefde*, ergens in het begin: 'Mathilde zette den bruinen tonvormigen tabakspot met het meerschuimen pijpje bij haar vader en zei hem in een zoen in zijn voorhoofdrimpels goeyenacht'. Of in die late *Aanteekeningen*, op het eind van zijn leven: waar hij spreekt over een literatuur, in de Nieuwe Gids periode,

> die de uitkomsten gaf van het luisteren naar het gefluister der in de diepte hoorbare stemmen in den mensch. Dit laatste is een vergelijking, waarmede de aard van menschengedachten in op een afstand van de oppervlakte zijnde zônes van het gedachtenleven het duidelijkst wordt aangegeven.

En hoezeer blijkt uit *Frank Rozelaar*, dat de schrijver vervuld was van het mysterie in en van het leven dat hij met woorden zocht te benaderen:

> In verteedering heb ik stil staan kijken naar het bladerloos berkeboompje, als een net van fijn gegroeide gedachten, loopend in den hemel uit. Rechts aan mijn oor suisde de wind, maar hoe ik ook luisterde, kon ik niet verstaan wat hij mij toefluisterde.

Op Westerveld, waar maar zo weinigen van het Nederlandse volk, en zo weinige schrijvers, hem op de morgen van de 30ste Januari ten grave droegen, op een lenteachtige ochtend tussen winterse sneeuwdagen, achter de baar het licht stijgende pad op, alsof men tot het laatst zich op een hoger plan begeven moest om hem te volgen, was er zulk een suizing van de wind tussen de bomen, en zo er één was die het kon verstaan wat daar gefluisterd werd, moet hij dat geweest zijn die door geen aardse stemmen meer werd gestoord.

Van Deyssels waarneming is meer dan een superieur kunnen, een geniale techniek alleen geweest, met dat middel alleen ware het niet mogelijk zo verfijnd en innig waar te nemen. Het was een liefdevolle waarneming, hoezeer verschillend van het huidige, te vaak liefdeloze, zij het uit soms een oprechte wanhoop, geborene. In de waarneming heeft Lodewijk van Deyssel zich een dier grote voorbeelden van het mensdom getoond, binnen onze grenzen in onze taal, die hierin een leven lang, en dat lange leven ten einde toe met die onuitputtelijke waarneming een grote, en zelfs wel grootse levensliefde heeft uitgedrukt. Er lagen langs de rand van het open graf sparretakken die opschokten toen de kist erlangs daalde. Het deed eraan denken alsof zij weerstreefden, alsof het altijd groene leven zijn groten minnaar niet los wilde laten.

Lodewijk van Deyssel*
Anton van Duinkerken

Op Zaterdag 26 Januari des avonds tussen acht uur en half negen stierf Lodewijk van Deyssel in zijn woning te Haarlem. Hij was zeven-en-tachtig jaar oud. Ziek is hij niet geweest. Hij is in heel zijn leven nooit ziek geweest. Zijn lichaam was buitengewoon krachtig, tegen alle inspanning gemakkelijk bestand. Tot op zeer hoge ouderdom bleef hij onvermoeibaar en beschaamde hij jongere vrienden of bewonderaars door zijn uithoudingsvermogen en door zijn onuitputtelijke vaardigheid van geest.

Hij woonde sedert 1918 te Haarlem, waar hij een kleine kring van vaste kennissen om zich heen had, op weinig opvallende wijze deelnam aan het stedelijk gemeenschapsleven, doch overigens vrij teruggetrokken leefde. Zijn vruchtbaarste tijd als letterkundige was voorbij, toen hij zich te Haarlem vestigde. Toch heeft hij na zijn vijftigste verjaardag nog heel wat geschreven en dit latere werk, bedachtzaam van stijl, opzettelijk vrij gehouden van hartstochtelijkheid, dus sterk verschillend van de vurige en onstuimige scheldproza-stukken uit zijn jeugd, blijft een documentaire betekenis behouden, die misschien door het nageslacht met meer waardering zal worden erkend dan de vernieuwende waarde van het jeugdwerk, dat hem beroemd heeft gemaakt. Lang niet al zijn ouderdomswerk is gebundeld. Het is zelfs niet volledig gedrukt. Tot in 1952 toe had hij de gewoonte, vrijwel dagelijks enige tijd te schrijven. Vroeg men hem, waaraan hij werkte, dan antwoordde hij met de ironie, die hij vaak vertoonde, wanneer hij over zijn verhouding tot het publiek sprak, dat er altijd nog een vervolg te wachten was op zijn *Gedenkschriften* uit 1924, maar als hij alles opschreef, wat hij zich herinnerde, zouden dit wel honderd delen worden, in elk geval veel te veel om er ooit mee klaar te zijn. Bij zijn lectuur maakte hij altijd nog aantekeningen. Een kleine verzameling hiervan is in 1950 met een woord vooraf van de Haarlemse schrijver H. Prenen door A.A.M. Stols te 's-Gravenhage uitgegeven, maar er moet veel meer van die aard in zijn schriftelijke nalatenschap berusten, wanneer hij voor zijn dood geen papieren heeft vernietigd.

Hij is overleden als zonder het zelf te bemerken. Terwijl hij ingesluimerd lag in het vertrek, waar hij altijd rustte, hield de ademhaling op en rustig, alsof hij nog sliep, werd hij geen vol half uur later dood gevonden. Bijzondere blijken, dat hij zijn sterfuur voelde naderen, schijnt hij niet te hebben gegeven. Wel viel het zijn huisgenoten achteraf op, dat hij Zaterdagavond om acht uur het dienstmeisje, dat voor hem zorgde, verzocht, het licht in de kamer te doven, terwijl hij gewoonlijk, wanneer hij op die tijd van de dag te bed lag, gaarne wat boeken of tijdschriften doorkeek. Hij had dus meer dan gewone behoefte aan rust. Maar de nabijheid van de dood schijnt hij zomin vermoed te hebben als iemand uit zijn omgeving.

* Uit: Dietsche Warande en Belfort maart 1952, blz. 185-186.

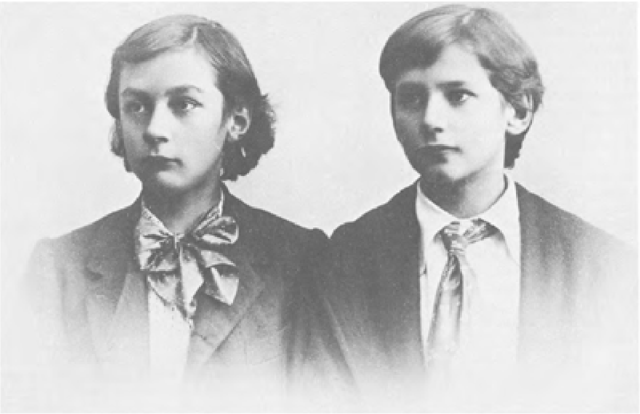
Lodewijk van Deyssel in 1934, gebogen over Fiep Meijer, wier voogd hij is geweest en die hij in later jaren placht te betitelen als ‘mijn kleinkind-uit-sympathie’.

Enkele maanden tevoren bracht hij zelf voorzichtig de mogelijkheid ter sprake, dat er iets met hem gebeuren zou. Hij verlangde toen nadrukkelijk een zeer eenvoudige begrafenis zonder enigerlei manifestatie.

Zo is hij ook op Woensdag 30 Januari op de begraafplaats Westerveld in de gemeente Velsen ter aarde besteld. Het had de nacht tevoren een klein beetje gesneeuwd. De morgen was winterkoud, doch helder. De begraafplaats ligt tegen de flank van een heuvelrij aan de duinrand, zodat zij uitzicht geeft over het Hollandse landschap, dat kraakhelder uitgestrekt lag in de wintermorgen met dunne flarden sneeuw over de vlakten. Men moest aan de winterbeschrijving uit *Frank Rozelaar* denken en ook aan de dag, waarop Albert Verwey te Noordwijk werd begraven in Maart van 1937, want dit was ook een dag met sneeuw op de landen, maar toen dooide het onder een grijze, winderige hemel.

In de namiddag van de dag, waarop Verwey werd begraven, was er ten huize van Lodewijk van Deyssel een vergadering van de commissie voor schone letteren, een der commissies van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde. Van Deyssel was toentertijd voorzitter van deze commissie. Hij was toen al twee-en-zeventig jaar. Het slechte weer had

hem weerhouden, naar Noordwijk te gaan, doch zodra de leden van de commissie voltallig aanwezig waren in het studeervertrek van het Haarlemse huis, dat hij toen bewoonde, hield hij een korte toespraak om Albert Verwey te herdenken. Hij improviseerde deze toespraak, gelijk hij altijd deed, ook wanneer hij aan tafel of bij een huldigingsplechtigheid het woord voerde, want hij sprak het best onder de rechtstreekse indruk van gebeurtenissen en omstandigheden, wanneer hij zich in het geheel niet schriftelijk had voorbereid. Zijn herdenkingswoord voor Albert Verwey is bij mijn weten niet door hem op schrift gesteld. Tenminste het is nooit in druk verschenen. Hemzelf meegerekend waren er vijf mensen in de kamer, waarin hij deze toespraak hield, zittend aan het hoofd van een huiskamertafel, waarop zijn gasten hun papieren voor de vergadering reeds hadden klaargelegd. In het begin klonken zijn woorden vertrouwelijk: ‘Mevrouw, mijne heren, deze bijeenkomst van onze commissie kan ik niet openen zonder met enkele woorden de verdienstelijke man te herdenken, die hedenmorgen te Noordwijk naar zijn graf gedragen werd...’. Doch terwijl hij sprak werd het intieme vriendenwoord als vanzelf een grote redevoering. De aanwezigen vergaten, dat zij gevieren om een tafel luisterden, want het scheen hun toe, dat zij deel uitmaakten van een menigte, niet alleen ruimtelijk veel uitgebreider dan het vertrek zou kunnen toelaten, maar ook in de orde van het tijdelijke was dit geen verzameling meer van weinig tijdgenoten, veeleer een samendrang van geesten, gestorvenen en ongeborenen, tot wie de redenaar zich richtte in een groot en zwellend betoog, dat de voorbeeldige karakteradel en hieruit voortkomstige gestadige arbeidzaamheid van Albert Verwey huldigde.



Hans en Paul van Eeden, de beide zoontjes van Frederik van Eeden, die - evenals hun vader - Van Deyssel mochten aanspreken met ‘Pake’. In april 1931 zou Van Deyssel in zijn *Gedenkschriften* vastleggen: ‘En de kinderen, de zoontjes, een jaar of zeven, acht, Hans en Paul, wat een tweetal, beide met de zelfde haardracht en de zelfde kleeding, beide ongewoon bevallig van gezichtje, fijn en lenig, de jongenslevendigheid in beide aanwezig, edel beperkt door dat zachte en fijne’.

Wie zulke ogenblikken van Lodewijk van Deyssel beleven mocht, kende zijn persoon nog op andere wijze dan zij kenbaar is voor de lezers, zelfs de vurige bewonderaars van zijn geschriften. Hij bezat inderdaad een koninklijke heersersmacht over het woord. Zijn evocatieve schrijfwijze, die een tijdperk van de Nederlandse letterkunde de eigen aard van een afzonderlijke stijlperiode meegaf, draagt nu reeds voor een goed deel de geest van de datum. Jonge mensen worden voor die stijl onverschillig. Ze vinden hem te opzettelijk verfraaid, te doelbewust schilderachtig en te vermoeiend door veelheid van aaneengevoegde naamwoorden. Wie de onuitputtelijke taalkracht van Lodewijk van Deyssel in spontane werking mocht waarnemen, leest wellicht zijn boeken met een andere aandacht, want door de

schijnbare gezochtheid en overladenheid stroomt hem de natuurlijke overvloed tegen van dit veelomvattend taalvermogen.

In het bijzonder de geestigheid van Lodewijk van Deyssel was veelvormig, wisselend van de daverdolle dwaze inval, die de hoorder schuddebuiken deed van het lachen tot de scherpst verfijnde, koude ironie, die bij de minste aanraking vlijmde. Deze geestigheid schitterde in zijn gesprekken beweeglijker dan in zijn boeken, doch maakte er gewoonlijk slechts een onmisbaar deel van uit, gelijk de kleurigheid der gebrandschilderde ramen deel uit maakt van de indrukwekkendheid ener kathedraal. Hij sprak of schreef niet met de uitsluitende bedoeling leuk te zijn.

Zijn leven lang is hij bij al wat hij deed een indrukwekkende man geweest, zelfs voor menigeen een beetje schrikaanjagend door de forsheid en soms onberekenbare bruuskheid van zijn reacties. Tot op zijn praalbed toe behield hij deze indrukwekkendheid van een grootse, moeilijk doorpeilbare Caesars-gestalte, tot rust gekomen op de wijze, waarop een orkaan of een overstroming tot rust komt.

Toespraak bij de begrafenis van Lodewijk van Deyssel*
Anton van Duinkerken

Afscheid nemen van Karel Joan Lodewijk Alberdingk Thijm betekent meer voor ons dan het doen dóórdringen tot ons besef, dat de man, die tot in de allerlaatste weken van zijn leven gloed gaf aan het bestaan van allen, die hem kenden, zich niet langer waarneembaar bij ons bevindt. Een tijdperk van de Nederlandse geschiedenis stierf met hem. Wij kunnen hem niet herdenken zonder hem geplaatst te zien in dat tijdperk en opnieuw onszelf bewust te maken van zijn betekenis daarin.

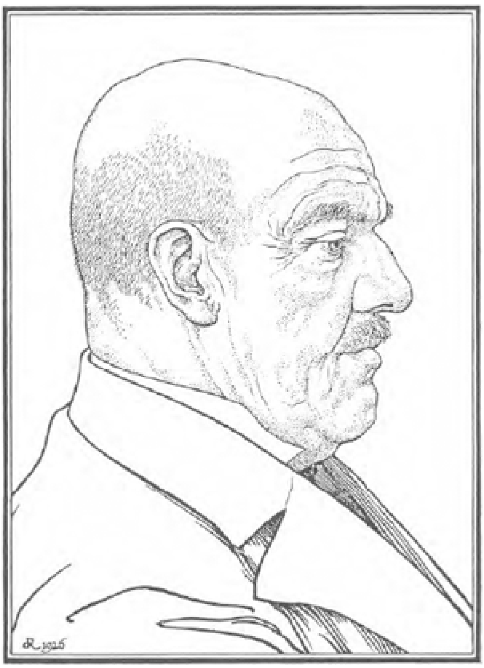
Denken aan Lodewijk van Deyssel is onmogelijk zonder herinnering aan de felle wijze, waarop hij zijn lichamelijk en geestelijk schier onvermoeibare levenskracht in de strijd wierp. Het is allereerst de vurigheid van de jonge Van Deyssel, waaraan men bij het horen van zijn naam terugdenkt. Om de wijze, waarop hij streed, om de wapenen, waarmee hij streed en om het ideaal, waarvoor hij streed, zal hij het voorbeeld blijven der jeugdigen, die tegen alle weerstand een droom tot werkelijkheid hebben te maken. De aanvuurder, die hij was, kan niet vergeten worden.

En toch, nu wij afscheid van hem moeten nemen, zullen degenen, die met hem vertrouwd waren, bij helder begrip van zijn betekenis voor de Tachtiger Beweging, wellicht nog inniger het heengaan betreuren van de aandachtige waarnemer van het kinderleven. Zijn vormelijke hoffelijkheid jegens volwassenen veranderde in spontane beminnelijkheid, zodra hij kinderen ontmoette. Hij toonde niet enkel geduldige belangstelling voor hun uiterlijke bezigheden, maar ook zichtbare verwondering over de innerlijke bewegingen van het kindergemoed. Hij wilde kinderen begrijpen.

Kwam dit verlangen niet voort uit een psychische affiniteit, die hij ten opzichte van kinderen gevoelde? Hij kende de diepe ernst, waarmee zij zich verloren geven aan hun spel. In zulke overgave verwerkelijken zij zichzelf. Ook hij vond in de belangloze zelfverlorenheid van zijn spelende geest een zelfverwerkelijking tot onsterfelijkheid.

Zijn ingang tot de geschiedenis maakt dit ogenblik voor ons huiveringwekkend, want wij beleven het met eerbied. De geschiedenis, hoe rechtvaardig, hoe veelomvattend en hoe leerrijk zij weze, doet echter door haar stelselmatigheid aan menselijke gevoelens iets tekort. Slechts met warme dankbaarheid voor de gloed van geestdrift, die zijn geschriften en gesprekken mededeelden, kunnen wij afscheid nemen van Karel Joan Lodewijk Alberdingk Thijm.

* Uitgesproken op 30 januari 1952 en opgenomen in De Gids, februari 1952.



Lodewijk van Deyssel, door S.H. de Roos, in juni 1926. De geportretteerde was over het resultaat niet te spreken, want hij ontwaarde - zoals hij ook aan de tekenaar liet weten - 'een door den ouderdom fel doorgroefden en doorrimpelden, met uitwassen van lichaamsvet zwaar beladen, door geen hoogere idee bezielden, bitter gestemden, beest-achtigen athleet'.

Dr. K.J.L. Alberdingk Thijm*
1864-1952
Top Naeff

Voor Lodewijk van Deyssel heb ik, van de schoolbanken tot deze dag, waarop hij op hoge leeftijd aan de Nederlandse Letteren ontvallen is, een diepe, onwankelbare verering gevoeld. Men vergeve mij deze individualistische aanhef, het individualisme was het fundament van mijn tijd, en zij die daarin wortelen, zowel als alle andere schrijvers en schrijfsters, welke daarvan in volgende jaren de zegeningen hebben ondervonden, zullen bij het overlijden van de beminde Meester door dezelfde gevoelens worden bewogen als ik, en in stilte instemmen met wie, daartoe geroepen, voor ons allen het afscheid kleurt naar de hoge waarden, waarvan zijn nagedachtenis vervuld blijft. Reële en symbolische. Hij leerde ons lezen en schrijven, de letters van het alphabet erkennen als heilige tekens, hij deed ons knielen voor 'het woord', en diep buigen over de bladzijde, opdat wij de creatieve kracht van het proza zouden gewaar worden aan den lijve, en de verbeeldingswereld, die het voor ons opriep, binnendringen met al onze zintuigen. 'Woordkunst' noemde men, bij tijden ietwat smalend, deze aan de bewogen ziel ontlokte kunst, en de tovermacht van het aldus in liefde en eerbied ontvangen a.b.c.

Lodewijk van Deyssel schreef welbewust 'kagchel' en 'mooije', als weigerde hij één letter prijs te geven, en door middel van een liggend streepje scheidde hij de bestanddelen van een woord, als om de aandacht te verlevendigen voor de zin van het geheel. 'Mede-lijden': het lijden met het leed van anderen.

Grote brokstukken schreven wij - pecuniae causa - uit de *Verzamelde Opstellen* over. Ik bezit nog een prachtig, in rood linnen gebonden schrift, bijna geheel gevuld met *Adriaantjes*, met uitspraken over 'kritiek', die men nog alle dagen zou kunnen citeren; tederheden over zijn Moeder, ontbloeid aan een even aandachtige als vurige kinderliefde; een zachte mijmering *Zondag-ochtend*; en dat nederig 'amende honorable' aan een in drift ruw bejegend kind: 'Zij lacht weer en wij zijn weer beste maatjes. Maar mij is het toch, als ik daarna alleen ben, of ik het lelijke heb gedaan van iets heel fijns en teers te kwetsen'.

Het was niet minder dan een geluksvogel waarmee wij, zo netjes mogelijk schrijvende, die uitgelezen fragmenten langzaam in ons opzogen en tot ons eigendom maakten. Waren ze soms wat simpel (breedvoerig over onbeduidendheden), te weekhartig, en wel eens geëxalteerd, gelijk ze thans wellicht een harder opgevoede jeugd voorkomen, minder geneigd te dwepen met zulke abstracties als het Hooglied van het 'proza', waarbij onze verliefde zinnen zo gretig ontwaakten? Ik geloof het eigenlijk niet. Zoals de nooit aflatende ernst, de gestrengheid van zijn gezagvolle figuur, zich verhief boven de overgevoeligheden van zijn lyriek, zo moet men ook die op zijn verantwoording aanvaarden en trachten hem te volgen in zijn particularismen langs de afgronden der rhetoriek, zonder reserve.

* Uit: Het Boek van Nu, 5e jaargang, nr. 6, februari 1952.

Lodewijk van Deyssel in 1897, naar de portrettekening door H.J. Haverman.

Er is zulk een overvloed van voorbeeldigs, waarmee Lodewijk van Deyssel de Nederlandse Letteren voor altijd heeft verrijkt: het *Bezoek aan Thijs Maris*, *Het Joodse bruidje*, *De Dom van Keulen*, en niet te vergeten, dat meesterstuk van vertaalkunst *Akëdysséril* van Villiers de l'Ile-Adam. Bewon-

dering doet leven, zij is de opvoedkundige factor, die alle overige paedagogie achter zich laat. Onze bewondering voor het oeuvre van Lodewijk van Deyssel werd vurig op de terugslag van de zijne, voor wie het gehele leven tot in de geringste verschijnselen belangrijk en vaak bewonderenswaardig is geweest. Wij gingen er met hem in op. Wij hadden nauwelijks behoefte aan ontleding, het was deel geworden van onszelf.

Lodewijk van Deyssel omstreeks 1910, gefotografeerd door Wegner & Mottu te Amsterdam.

In het geheim lazen wij zijn romans: *De kleine republiek* en *Een liefde*, begrepen er niet alles van, maar kenschetsend voor de geheime zielelade, waarin het opgeborgen bleef, is wel, dat mij op dit moment de laatste zin nog invalt, waarmee *Een liefde*, navranter, wranger dan welke huwelijksroman ook, sluit: '...en zij bolde aan en werd een deftige dame'. Erger kan het al niet! Hoe vele, na een kortstondig liefdegeluk uitgebluste en zwaarlijvig geworden vrouwen van middelbare leeftijd hebben wij sindsdien ontmoet, ter illustratie van die verschrikkelijke zin, gemelijk en zonder belangstelling vegeterend in haar dure kleren en haar deftige behuizing.

Lodewijk van Deyssel heeft zich niet in de ivoren toren opgesloten, hij bewoog zich onder de kameraden zoveel mogelijk als een gewoon mens, alhoewel hem dit niet altijd gelukte. Hij was bereid de hem toegewezen plaats als voorzitter onzer bijeenkomsten in te nemen, bereid belang te stellen in ons werk; wanneer wij met hem spraken - altijd een beetje schuchter van onze kant - gaf hij de illusie met aandacht te luisteren, want 'aandacht' was het wezen van zijn wezen, ook wanneer hij weleens afdwaalde en zich dan met zijn hand aan de oorschelp herwon. 'Ach, juist!' zei hij dan op zijn onvergelijkelijke wijze, en ieder verliet hem alsnog gevleid en gesterkt. Dat deze hoffelijk welwillende houding toch niet alleen een 'houding' was, bewees hij bij feestelijke gelegenheden, met een handdruk of een even zorgvuldig als hartelijk geschreven brief, of met een kleine

toespraak, waarvoor hij zich terdege had voorbereid, elk woord op de juiste plaats. En misschien is zijn fijngevoeligheid nooit duidelijker gebleken dan uit de artikelen, die hij, onberispelijk nog altijd naar de vorm, in hoge ouderdom nu en dan aan een Weekblad afstond. Toen Willem en Jeanne Kloos iets deden, wat velen even stuitte, nl. de uitgave van hun minnebrieven, was het Van Deyssel, die met een allerliefste hulde aan het voorbeeldig echtelijk geluk van dit dichterpaar de situatie redde. In de diepste gevoelslagen, vond hij, naast een enorme polemische potentie wanneer er iets in de Schone letteren te verdedigen of te bespotten viel, zijn grootste kracht. En lang nadat hij zich min of meer had teruggetrokken, bleef hij de literatuur beheersen. Wij wisten: hij zat daar altijd nog in die Haarlemse kamer, hij las, wat wij schreven, met dezelfde heldere, en niet makke, keurende geest. En wij stelden prijs op zijn stille verstandhouding.

Karel Thijm stond als mens van nature open voor de kleinste vreugden van het leven. Eens, op een zomer, ontmoette ik hem bij wederzijdse vrienden op een buiten in Vlaanderen, waar die avond een feest was gevierd. Het grote huis kon niet alle gasten voor de nacht herbergen, enigen moesten in het dorp bij particulieren worden ondergebracht. De heer en mevrouw Alberdingk Thijm vonden gastvrijheid bij de koster van de kerk. En nooit vergeet ik de verschijning van Lodewijk van Deyssel de volgende morgen aan het gezamenlijk ontbijt in het landhuis. Stralend was hij, met die charmante malicieuse glimlach, waar niemand uit wijs kon worden, op zijn vriendelijk gezicht: ‘Stelt u voor, dames en heren, daar bracht mij vanmorgen de vrouw van de koster een kopje thee op bed. Een kopje, met een verguld oortje, en daarop stond in gothische gouden letters ‘Goedemorgen!’ Nog nooit in zijn leven had hij zich zó hartelijk begroet gevoeld als bij dit glanzend ontwaken, zo liefderijk opgenomen in de gemeenschap. En de gasten, die op de vroege morgen nog maar half begrepen, dat de familie van de koster er vermoedelijk een heel ontbijtservies op nahield, versierd met deze welsprekende groet, werden bij overrompeling in zijn vreugde betrokken, hadden allen een gelukkige dag, waarin de ‘goodwill’ der wereld hoogtij vierde en het welbehagen onder de mensen tastbaar werd. Een gelukkig man, die alles aan zichzelf dankte, en als een kind genieten kon van 's levens overvloed, en geen valse schaamte kende om anderen in zijn kleine voldoeningen te doen delen, tot in het groteske!

Welk een onuitputtelijke figuur; we zouden aan het citeren kunnen blijven:

> Dan wordt er beseft en geschreven op dié manier, dan op géne, maar het werk dat in zijn stijl een zekere graad van voortreffelijkheid heeft bereikt, veroudert niet. Wat dus waardeloos wordt van het werk uit een voorbije school is datgene, dat bij het zeer hoge te vergelijken, eigenlijk van het begin af aan zonder waarde is geweest.

Karel Alberdingk Thijm is ter ruste gegaan. Geen ‘Goede morgen’ zal hem meer wekken. Maar er kan nauwelijks droefheid zijn onder zijn leerlingen bij zoveel dankbare herinnering. En onsterfelijk blijft zijn werk, te vergelijken bij het ‘zeer hoge’ te allen tijd.

(3—IV—1908.)

POST-TAFEL.

30	binnenlandsche briefkaarten	à f 0.01^5
30	,, ,, ...	,, f 0.02^5
3	,, ,, m. a. bet.	,, f 0.05
3	buitenlandsche briefkaarten	,, f 0.05
2	,, ,, m. a bet.	,, f 0.10
2	internationale antwoordbewijzen . .	,, f 0.12^5
25	postzegels	,, f 0.05
2	,, ...	,, f 0.10
2	,, ...	,, f 0.12^5
20	,, ...	,, f 0.02^5
20	,, ...	,, f 0.01

21 vel kl. 8° postpapier met 21 enveloppen.
21 correspondentiekaarten met 21 enveloppen.
21 vel postpapier voor briefwisseling over zaken met
21 enveloppen.
1 inktkoker met zwarte inkt.
1 ,, ,, roode ,,
2 penhouders met stompe pen.
2 ,, ,, scherpe ,,
1 postgids, 1 vloeiboek, 1 stofdoek, 1 kaars, 1 pijp lak,
1 cachet, 1 plumeau, 1 brievenweger, 1 doos lucifers,
1 potlood.

Dagelijks des ochtends ten 8 uur:

Nieuwe pen insteken en uitbranden, met deze pen den toestand der inkten keuren en veranderen, zoo noodig. Posttafel-klok opwinden. Kalender-blad afscheuren. Postzegel-bevochtiger bijvullen. Potlood bijslijpen. Vloeiboek nazien.

Des Zaterdagsochtends ten 8 uur:

Het papier en de overige schrijfbenoodigdheden aanvullen uit het depôt en op het zegelaanvraag-blad der Posterijen noteeren de ontbrekende frankeerzegels, briefkaarten, enz.

(Zie voor de bepalingen betreffende het depôt het depôt-reglement.)

In 1908 werd Van Deyssel van tijd tot tijd geassisteerd door een secretaris. Deze had er zorg voor te dragen dat steeds de post-tafel op volmaakt-gelijke wijze bevoorraad was, terwijl hij ook nog dagelijks de posttafel-klok moest opwinden, het potlood bijslijpen, enz.. Om de ernst van deze werkzaamheden te doen uitkomen, verzocht Van Deyssel een drukker éénmaal zijn notitie af te drukken. Abusievelijk werden er toen honderd afdrukken gemaakt.

Een gemiste kans*
D.A.M. Binnendijk

Voor de jongste generatie in de litteratuur en daarbuiten - schrijvers en lezers, - maar ook voor die, waartoe ik mijzelf mag rekenen, bezit Lodewijk van Deyssel generlei actuele betekenis. Dit kon reeds eerder worden vastgesteld. Hij was sinds lang een historische figuur in onze letterkunde geworden. Met opzet gebruik ik hier het woord ‘letterkunde’ - niet alleen omdat Van Deyssel zelf het bij voorkeur heeft gebezigd ter aanduiding van de ‘schone letteren’, derhalve in een het object beperkende betekenis, maar ook wijl hij slechts op het afgepaalde terrein der letterkunde en niet in de ruimte van ons culturele leven van belang is geweest. Anders dan het geval was met Verwey of Van Eeden, Van der Goes of Gorter, bleef de indrukwekkende gestalte en de werkingssfeer van Lodewijk van Deyssel door de aard van zijn persoonlijkheid en de wijze van zijn optreden beperkt tot de litteratuur. Hij was en gevoelde zich in de eerste en waarschijnlijk enige plaats schrijver, - waarbij de nadruk valt op het schrijven als kunstvorm. Het verkondigen van ideeën of stellingen, waardoor uiteraard standpunten tegenover standpunten zouden worden ingenomen en verdedigd, is Van Deyssel vreemd geweest; de behoefte daaraan heeft hij nimmer gekend.

Het ligt voor de hand, dat een schrijverschap zonder de ambitie daarmede maatschappelijke consequenties teweeg te brengen of zelfs maar bij te dragen tot de geestelijke of zedelijke vorming van medemens en samenleving zijn culturele uitstralingskans mist. Allerminst verwonderlijk te achten is het dan ook, dat jongere generaties, welke met twee wereldoorlogen, sociale en economische crises, revolutionnaire ideologieën en tastbare levensnood in onmiddellijke aanraking kwamen, het spoor terug naar een figuur als Van Deyssel niet konden vinden: tussen deze generaties en de ‘Leeuw van Tachtig’ bestond er niet de minste verwantschap in geestelijke houding, in opvatting van de realiteit en in inzicht betreffende de functie van de menselijke individualiteit. Zelfs de individualisten onder de latere geslachten waren toch op andere wijze individualist dan hij. Marsman, die - bij oppervlakkige beschouwing - van al zijn leeftijdgenoten nog het dichtst bij Van Deyssel scheen te staan, beleefde en beleed het individualisme van zijn jeugd met een besef van het tragische, met een lijden aan de nood, die het ontbreken van een waarachtige gemeenschap hem deed ervaren, welke Van Deyssel te enenmale onbekend waren. In zijn opstel ‘Gerard Bruning en de Schim van Van Deyssel’ (*Verzameld Werk*, deel III, 1947, pag. 249-251) heeft Marsman zich over deze verschillen op ondubbelzinnige wijze uitgesproken. Want wat daar geldt voor de tegenstelling van Gerard Bruning en Van Deyssel - die van caritas tegenover superbia - betrof mutatis mutandis ook het verschil tussen hemzelf en Van Deyssel. Marsman heeft begrepen, dat Van Deyssels trots hem belette, de kern van het leven, ja zelfs de kern van zijn eigen persoonlijkheid te bereiken, daardoor de mislukking veroorzakend van een schrijverschap, dat in aanleg tot de machtigste resultaten in staat zou zijn geweest. De trots die Marsman eigen was leidde nooit tot de hoogmoed, die de individu in zelfgenoegzaamheid doet verstarren; zijn trots vond zijn grond in de zekerheid, dat voor de eigen persoonlijkheid een scheppende functie in het leven van mens en gemeenschap is weggelegd en dwong hem er toe, die creatieve potentie tot de hoogste intensiteit op te drijven. Terwijl Van Deyssel door zijn superbia werd gedoemd tot het beoefenen van een superieur spel met het leven, tot een steeds subtieler aftasten van de eigen persoonlijkheid in de periferie van haar gewaarwordingssfeer, waaraan een schijnbaar mystieke doch in waarheid lijdelijke

* Uit: Kroniek van Kunst en Kultuur, 12e jaargang nr. 3, februari 1952.

houding ten opzichte van het Ik het aureool der uiterste toewijding moest verlenen, legde Marsmans individualisme hem de zwaarste verplichtingen op en gebood hem, als scheppend kunstenaar te gehoorzamen aan zijn roeping om het diepste van de eigen ziel in haar strijd met de wereld te openbaren als een teken voor allen.

Lodewijk van Deyssel is een artiest geweest, die de substantie van zijn kunstenaarschap niet heeft gevonden; die zich verloren heeft laten gaan in de passieve hartstocht van zijn zintuiglijk leven. Want ook na zijn bekering van Zola tot Maeterlinck, van het naturalisme tot het symbolisme, is hij de verfijnde sensitivist gebleven die hij tevoren was gebleken. Zijn ondergangen van innerlijke gewaarwordingen vermocht niet te worden getransfigureerd tot die scheppende bewogenheid, welke zich in door psychische kracht geladen vormen manifesteert. De dynamiek van zijn stijl, de pathetische drift, die zijn beginperiode heeft gekenmerkt - de lyrische critieken, - waren naar buiten gericht. Van een dergelijke dynamiek, toegepast op de eigen persoonlijkheid en die tot de ontwikkeling daarvan zou hebben kunnen bijdragen, is bij hem geen sprake geweest. Wel voltrok zich langs de weg van het sensitivisme en daarmede gepaard gaande taalexperimenten, een inkeer, maar deze werd niet ver genoeg voortgezet, om - vrij van overwoekerende gewaarwordingservaringen - het begin te kunnen worden van een op zelfbevestiging gegronde veranderde houding tegenover de werkelijkheid. Terwijl Gorters sensitieve poëzie nog altijd haar vruchtbare betekenis, ook voor de allerjongste dichters, heeft be-

houden en de waarde van deze poëzie in de loop der tijden en voor latere geslachten niet is verminderd, is Van Deyssels werk, ofschoon het er uiterlijke overeenkomst mede vertoont, sinds geruime tijd en feitelijk al na enkele jaren, verouderd en onmachtig gebleken tot het wekken van weerklank. Deze ontoegankelijkheid heeft het te wijten aan de virtuositeit, waarmede het is tot stand gekomen, aan de angstige trots van de schrijver, die de zelfgenoegzaamheid van zijn briljante spel en de koestering van zijn sensueel gevoelige psyche niet één oogwenk heeft willen verzaken voor de loutere ernst, waarmede Gorter, niet minder gevoelig, zich waagde in de wereld der werkelijkheid - eerst ter wille van de eigen zuiverheid, daarna van het menselijk geluk.

Lodewijk van Deyssel in het voorjaar van 1948. Het omhoog torenend flesje, links op de foto, is geen flesje maar een zogeheten Russische reis-inktkoker die door Van Deyssel werd gebruikt in augustus 1905 toen het hem was vergund, met bijzonder verlof van de Grootmeester van het Keizerlijk huis, in de stilte van het gesloten Ermitage-museum heerlijk rustig de daar aanwezige Rembrandts te beschouwen.

De vermetele strijder van Tachtig, die op zijn achttiende jaar zijn bewonderenswaardige *Nieuwjaarsdag-ontboezeming* (1882-83) schreef, heeft de fascinerendste eigenschap van zijn stijl - de beeldende pathetiek - geleidelijk verwisseld voor een met zelfironie gekruide omslachtigheid en breedsprakigheid, waarachter hij wenste schuil te gaan uit trots en vrees. Zo is ons, bij zijn dood, het vermoeden gebleven, dat hij een man is geweest, die door de kracht van zijn schrijverschap een leidende figuur in het culturele leven van Nederland had kunnen worden, maar door zijn karakter en stellig mede ten gevolge van maatschappelijke en culturele omstandigheden slechts een litterair-historisch bepaald belang heeft verkregen. Maar daar, in de letterkundige geschiedenis van Nederland, is hij als een der Tachtigers, door zijn weergaloos schrijverschap een unieke figuur.

De mild geworden mens*
Mari Andriessen

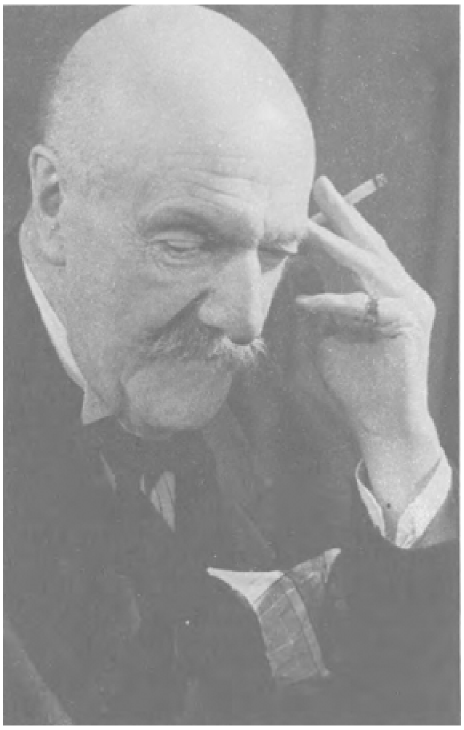
Niet zonder enige schroom voldoe ik aan het verzoek van de Redactie van de *Kroniek van Kunst en Kultuur* enige woorden te schrijven ter herdenking van Lodewijk van Deyssel en, omdat ik geen literator ben, bepaal ik mij tot enige persoonlijke herinneringen uit de laatste vijf en twintig jaar, toen ik het voorrecht had hem tamelijk dikwijls te ontmoeten.

Allen spreken van zijn hoffelijkheid, zijn ouderwetse deftige manieren en vooral van zijn schitterende conversatie. Een bezoek aan Thijm (wij spraken hem nimmer aan met 'meneer van Deyssel' maar met 'meneer Thijm') was altijd een genot. Wij hadden het gevoel in de aanwezigheid van een groot man te zijn, ook al liep het gesprek meestal over de dingen des dagelijksen levens in een luchtige en meestal humoristische toon. Alles wat hij zeide en deed boeide mij, want alles deed hij met een zekere nadruk, al ging het erom een kopje thee in te schenken, en nooit deed hij iets slordig of achteloos want hij wist, als geen ander, dat de kleinste dingen betekenis hebben als mede vormend of mede vernietigend.

In de laatste jaren werd Thijm steeds milder, deze mildheid kwam niet uit verzwakking voort, maar uit een bredere door een, in meer dan zeventig jaar, gevormde levenservaring. Overigens, er is wel eens gesproken over de malicieuze zijde van zijn karakter en ik was er zelf enige malen getuige van dat hij zeer hard optrad zonder dat hiervoor enige aanwijsbare reden bestond. Deze eigenschap kwam voort uit een alleruiterste overgevoeligheid; ik geloof dat hij, wellicht meer dan de man die het ondervond, zeer hieronder leed en ik heb herhaaldelijk tranen in zijn ogen gezien na een dergelijke, pijnlijke scène.

Eens op een namiddag trof ik hem aan, zittende in zijn stoel en ingevouwen in een plaid. Ik merkte wel dat hij, ofschoon zeker niet minder hoffelijk dan anders, zeer somber was en ik zeide dat ik wel eens op een andere keer zou terugkomen, maar hij verzocht mij te blijven. Zo zat ik tegenover hem terwijl de schemering viel, zeer weinig op mijn gemak en niet wagende de stilte te verbreken. Hij zat met neergeslagen ogen, de machtige Caesarenkop een weinig gebogen. Langzamerhand werd ik rustiger en zo bleven wij zwijgend tegenover elkaar zitten - ten slotte in het volslagen duister. Toen ik opstond en afscheid van hem nam vergezelde hij me naar de deur en zei, toen hij mij uitliet: 'Ik dank U, dit was zeer goed'.

* Uit: Kroniek van Kunst en Kultuur, 12e jaargang nr. 3, februari 1952.



Lodewijk van Deyssel in september 1949, gefotografeerd door Arens Tepe.

Hij hield van kinderen, van jonge mensen, nooit zal ik

vergeten de wijze waarop hij, als ik hem met mijn zoon bezocht, de erg geïntimideerde jongen op zijn gemak stelde met een: ‘Ga zitten, lieve jongen’.

Voor wie hem niet gekend heeft, de nuances van zijn stem niet heeft gehoord, zegt zo'n kleine anecdote misschien niet veel, maar zoals hij dit simpele zinnetje uitsprak, - was daarin de hele tederheid van een wijze oude man.

Talloze anecdoten zou ik kunnen neerschrijven waaruit zijn humor, zijn slagvaardigheid, zijn schitterende groteske invallen blijken, maar daar is het, dunkt me, het ogenblik niet voor.

De laatste dagen werd hij verpleegd door een jong meisje dat zich met grote toewijding van deze taak kweet en het laatste wat hij zeide was: ‘Na mijn dood zal ik je handje nog grijpen’.

Geest en Leven

Nu Lodewijk van Deyssel 85 jaar wordt, is het wel aardig te herinneren aan de wijze, waarop zijn tachtigste verjaardag werd gevierd te Haarlem. Het was 22 September 1944. Dolle Dinsdag was drie weken oud. De slag om Arnhem, 17 September ingezet, was nog in gang, maar het stond al wel vast, dat de luchttroepen minder versterking zouden krijgen dan de vijand, die tengevolge van een toeval of van verraad (dit werd nooit afdoend opgehelderd) in de overmacht was. De spoorwegstaking was 18 September begonnen, zodat slechts Haarlemmers de jubilaris konden gelukwensen. De krant, die verslag van de gebeurtenis uitbracht, verscheen in heel klein formaat en werd buiten Amsterdam niet bezorgd. Zie hier het bericht:

VAN DEYSSEL GEHULDIGD

(Van onzen correspondent)

Haarlem, 22 Sept. — Niet in 't historische Waaggebouw aan het Spaarne, maar in een prozaïsche hotelzaal is Lodewijk van Deyssel gehuldigd. De omstandigheden waren oorzaak, dat de tachtigjarige slechts een gering aantal leden van het huldigingscomité zag verschijnen. Godfried Bomans hield namens het comité een geestige rede. Het officieele geschenk was er niet, doch de heer Bomans bood ter compensatie een stuk zeep aan. Gedurende de receptie in hotel Lion d'Or kwamen Haarlemsche vereerders en kunstenaars den grijzen literator gelukwenschen.

Zeep was toentertijd een buitengewoon kostbaar geschenk. Ook de beeldhouwer Mari Andriessen bood Lodewijk van Deyssel op zijn tachtigste verjaardag een stuk zeep aan en toen hij zag, al weer een stuk zeep te krijgen, sprak de jubilaris: „De heren willen mij om zeep helpen, geloof ik.”

VAN DEYSSEL GEHULDIGD IN VOORLAATSTE JAAR VAN DE BEZETTING*

* Uit: De Tijd, 22-9-1949

Lodewijk van Deyssel*
1864-1952
C.J. Kelk

Toen wij hem, als onze oudste medewerker, in December van het vorige jaar verzochten de 20ste van die maand 's avonds in Tuschinski aanwezig te willen zijn, om uit handen van de Voorzitter van de Redactieraad een eerste exemplaar van ons Jubileumnummer te ontvangen, nam hij die uitnodiging met graagte aan. Ik had toen het genoegen hem te mogen bezoeken en in zijn werkkamer een uurtje met hem te praten. Wij waren trouwens reeds oude kennissen. De bewijzen, dat het pas St. Nicolaas was geweest, lagen kinderlijk correct op zijn schrijftafel, vlak bij mijn hand.

Zo gezeten, kon hij een fikse zeventiger zijn, met zijn chevalereske knevel, zijn bedaard maar levendig gebarenspel, enigszins hardhorend wel, maar hoffelijk en welbespraakt, op de hoogte van wat er om hem heen gebeurde, telkens verrassend actueel, vol belangstelling ook voor de meningen en het werk van zijn bezoeker. Mevrouw Mulder, in wier huis hij jarenlang de nauwlettendste zorg genoot, bezat de gave hem een home te bereiden, dat hem de vereiste rust en eenzaamheid, maar tegelijk een onmisbaar gezelschap bood. Met ingenomenheid dronk hij mee van de goede oude port die na de thee geschonken werd. En rookte met plezier zijn sigaar. Toch scheen hij, toen het er op aankwam, zich niet voldoende uitgerust te voelen om de vermoeienis van het grote, drukke feest aan te durven en een oud vriend verzocht hij mevrouw Mulder in zijn plaats te begeleiden en in Tuschinsky die avond te zeggen wat hij aangaande De Groene op het hart had. Het heeft ons zeer gespeten. Nu wij zijn dood met onroering vernemen, begrijpen wij het beter: ondanks alles wat er zich tegen scheen te verzetten, bleek de kracht van deze 87-jarige sterk aan het minderen. Hij die van alle Tachtigers de hoogste leeftijd heeft bereikt, was dan toch reeds aan het einde genaderd, waartoe ieder komt.

Van Deyssel. In de naam ligt heel een denkwereld besloten. Als men steeds nauwer definieert en precieser bepaalt, overweegt dat Kloos toch eigenlijk na zijn tumultueuze begin geen wasdom vertoonde, oordeelt dat Gorter in zekere zin van het aanvankelijk ideaal is afgegroeid, concludeert dat Verwey een wijsgeer werd en Van Eeden een apostel, besluit dat de ontwikkeling van de overigen altijd op zeker moment ergens is beknot, dan blijft er ten slotte nog maar één naam over: Van Deyssel. En Van Deyssel is *niet* veranderd. Van Deyssel is precies dezelfde gebleven als hij altoos is geweest, Van Deyssel is niet deze of gene ‘richting’ opgegaan. Hij was een in zich besloten, onnoemelijk geheel.

Voor wie niet in al zijn werk thuis is, blijft hij een ongemakkelijk auteur. Want al schreef hij enkele gedichten, enkele romans, enkele fantasieën, vele opruiende beschouwingen, talrijke gedenkstukken en eindeloos vele losse notities, opmerkingen en dithyramben, dit alles biedt de toevallige lezer geen of weinig houvast: geen figuur rijst op, geen enkel verhaal treft. En toch: Van Deyssel is nooit weg van zijn pagina's, hij staat er altijd op. Zijn uiterst verzorgde, rijk geschakeerde spreekwijze zet zich als een eenvoudig distillaat om in een even verzorgde schrijfwijze. Maar nergens is afstand, nergens objectivering. Hier vindt men het denkleven, het gevoelsleven, de verbeeldingskracht, de levensbeschouwing en de levenslust van één man tegenover alles en allen. Maar dan wel zo fijn genuanceerd, zo precies en gewetensvol, zo puntig, geduldig, atmosferisch en dus door en door Nederlands, dat wij in Van Deyssel niet een groot schepper, maar *wel* een groot schrijver hebben te eren. Een schrijver van ongeëvenaard talent, niet alleen voor Nederland, maar,

* Uit: De Groene Amsterdammer, 2-2-1952

binnen de perken van zijn wezen, ook voor geheel Europa. Slechts weinige andere, buitenlandse, en dan nog alleen de allerbeste, schrijvers hebben dit nuanceringsvermogen zo sterk in zich gehad, dat zij als het ware opzettelijk de grote lijnen van het wereldverschijnen konden verwaarlozen en boeiend konden zijn in zulk een verscheidenheid van details.

Hierin nu schuilt de ongemakkelijkheid van een auteur als Van Deyssel. Men kan in hem nooit zoeken: een werk, een figuur die tellen. Men moet in hem zoeken de pagina, de zinsnede, het woord, dat telt, maar dat dan ook met onnavolgbare intensiteit. Hij zelf heeft het geweten. Natuurlijk, als men zulk een hoge leeftijd bereikt, komt men al gaandeweg objectiever te staan tegenover het eenmaal zelf verrichte. Op een vraag, wat hij wel als zijn beste werk beschouwde, heeft Van Deyssel destijds naar waarheid, ook naar *onze* waarheid, geantwoord:

> Voorliefde voor enig door mij geschreven boek heb ik niet: wèl voor die gedeelten der verschillende werken, die ik, bij een keuring, soms na twintig, dertig, jaar, in wier objectieve juistheid ik geloof, voor de beste gedeelten houd.

Met recht is gezegd, dat de Beweging van '80 voor onze poëzie van veel groter belang is geweest dan voor ons proza. Terecht is opgemerkt, dat het z.g. tachtigersproza eigenlijk maar bederfelijk heeft gewerkt op de ontwikkeling, op lateren. Dat ze op de verkeerde weg waren met hun woord-

koppelingen, in het algemeen met hun woordenverheerlijking zonder aandacht voor de structuur. Het is gebleken, dat dit oordeel juist is. Niemand heeft zich in latere jaren ooit op dit proza kunnen scholen, het was incidenteel.

Lodewijk van Deyssel in september 1924, enkele dagen voor zijn zestigste verjaardag. Het was n.a.v. deze foto dat Marcel Polak, op 11 november 1961, schreef aan Simon Vinkenoog: ‘Die foto, de heer K.J.L. Alberdingk Thijm wel aangekleed op 'n bankje in de verregende Hout, eenzaam, zonder gelaatsuitdrukking, neergezegen, om gefotografeerd te worden, welk 'n misère! Natuurlijk, Lodewijk van Deyssel stond - melodisch pseudoniem - op zijn boeken, maar hij had nooit opgehouden de heer K.J.L.A.Th. te zijn en dat was zijn ongeluk, want in tegenstelling tot het Londen van Henry James, de letterkunde is in Nederland geen bezigheid voor welgestelde, welgekleede Heeren uit de Upper Middle Class zelfs uit de aristrocratie. Toch, op den duur zal het werk van Van Deyssel interessant worden als letterkundig-psychologisch voorbeeld der vereenzaming, van de onmacht niet alleen om zich aan te passen, maar om 'n greep te doen om de nek van de uitwendige wereld en het in 'n symboolvorm gemaakt uit eigen taal-materie [Henry James, James Joyce, Proust, Gide, Mann] te gieten’.
(*Randstad*, nr. 5, aug. 1963. p. 100-101)

Maar de prozaïst Van Deyssel maakt op al die slechte voorbeelden de schitterende uitzondering. Zelfs in de periode van zijn experimenten: zijn *Kind-leven*, zijn *Adriaantjes*, bleef hij de volzin verzorgen zoals het beste deel van de negentiende eeuw dat had gedaan. Wie herinnert zich niet zijn doodkalme boeken over Multatuli, over zijn vader, prof. Josef Alberdink Thijm? Bij hem bleef de sprekende stem even levend als die van Multatuli zelf was geweest, en zoals dat b.v. bij de latere Arthur van Schendel zou zijn. Hij bleef luide zich uitspreken, verstaanbaar, magistraal.

En hij schreef nog in latere jaren een meesterwerk, dat ik durf stellen boven zijn beide romans *Een Liefde* en *De Kleine Republiek.* Ik bedoel zijn *Gedenkschriften* van 1924. Hij liep al tegen de zestig toen hij het werk voltooide dat ik voor zijn hoogtepunt houd. Een veel te weinig bekend geschrift, een van de mooiste Hollandse boeken die er in proza bestaan, een boek, waaruit men leren kan wat en wie Van Deyssel was, in zijn jeugd, in de natuur, als kind in het Gooi als jongeling en jong echtgenoot in de Ardennen, als man van de wereld, als genieter en beschouwer, als proever van liefde en vriendschap en levenskunst en levensgeluk.

Ik ben blij en tevreden, hem nog zo kort voor zijn heengaan te hebben mogen zeggen hoezeer ik wenste dat dit boek van hem meer en beter gekend zou worden. Zelfs, we zaten in de Van Eedenstraat te Haarlem, waagde ik het erop, na bekomen verlof, te opperen om nu eens niet langer op de scholen *De Kleine Johannes* obligaat

te stellen, maar de Gedenkschriften van mijn gastheer. Ik zei dit geenszins om hem te vleien, maar uit overtuiging. En die overtuiging meen ik hier te zijner nagedachtenis te moeten herhalen. Ik mag aannemen, dat de schuld, die de school heeft aan Van Deyssel zal worden ingelost, dat men niet volstaan zal met wat het meest voor de hand ligt (*Ik houd van het proza...*, enkele der *Verzamelde Opstellen*) maar dat men met zijn letterkundige werk ook de figuur van de Meester zal willen en kunnen maken tot een nationaal bezit in de hoofden en harten van het opgroeiend geslacht.

Een aangenaam dagje
Ingeleid door *Harry G.M. Prick*

Op zaterdag 31 mei en op zondag 1 juni 1890 had Lodewijk van Deyssel, toen woonachtig te Bergen op Zoom, zich onledig gehouden met een onderzoek betreffende zijn financiële situatie en met het maken van een begroting over de periode juni-oktober 1890. Uitgaande van de reëele uitgaven over de periode juni-oktober 1889, waarin hij genoodzaakt was wekelijks gemiddeld f. 7,98 1/2 uit te geven, kwam hij tot de hem ontstellende ontdekking dat, mede dank zij een verhoging van de huur (van f. 2,-- naar f. 2,60) hij voortaan rekening zou dienen te houden met een wekelijks gemiddelde van f. 11,80 1/2. Deze berekeningen resulteerden toen in enkele besluiten, waaronder als belangrijkste die van het te gelde maken van een aantal antiquiteiten en gouden sieraden, afkomstig uit het hem toekomende aandeel in de vaderlijke nalatenschap. Te dien einde begaf Thijm zich op dinsdag 3 juni 1890 met de tram van 8 uur naar Antwerpen, waar hem een minder aangenaam lotgeval wedervoer, waaromtrent hij op 4 juni 1890 in zijn dagboek vastlegde:

> Gedéjeuneerd in de Taverne des Voyageurs, bij de Place de la Commerce. De derde winkelier, bij wien ik kwam, Souwéïne genaamd, Place de Meir 85 III, heeft mij doen arresteeren als landlooper of iets dergelijks in 't bezit van kostbare voorwerpen en zonder legitimatie-papieren. Te 12 u. 45 ongeveer kwam ik aan 't politie-bureel, waar ik verbleven heb tot zes uur 's avonds, aldaar konjak, brood, vleesch, bier en sigaren gebruikende, die op mijn verzoek door een der agenten uit een naburigen herberg werden gehaald, en de agenten op bier en sigaren onthalende. Na dat het andwoord op een telegram aan den politie-kommissaris van Bergen-op-Zoom te zes uur gekomen was, ben ik in vrijheid gesteld. Ik had nog juist tijd om den laatsten tram te Merxem, die om 7 uur vertrok, te halen. Thuisgekomen, mijn vrouw en ik ziekelijk en abnormaal door dit violente geval, onrustige nacht. Om 9 uur óp. Ik, in den hoogsten graad van prikkelbaarheid, nog verergerd door koude douches onder de pomp, mijn vrouw zich voortdurend verzettend tegen den verkoop der voorwerpen, eindelijk een scène, ik woedend-driftig een gedeelte van den inventaris vernield, mij daarbij lichttelijk gekwetst aan de rechter wijsvinger-top, zoo dat ik nu schrijf met mijn middel-vinger en de wijsvinger ongebruikt laat. Onthouden dat dit zoo goed gaat. Ten 11 ure was de scène gedaan, 11-1 te bed gelegen. Te 1.30 een zeer goed bezoek van den politie-kommissaris, om de zaak uit te luiden: zich interesseerend voor mijn wandversiering en zeer goed konverseerend. Den heelen dag zeer beroerd. Ten 8.30 naar bed. Uitgaven van gisteren: tram f. 1.10; bier 0,07 1/2; déjeuner 2.50; verteering in het politiebureau 1.17 1/2; rijtuig 1.50; tram 1.10; Totaal f. 7.45.

De volgende dag probeerde hij andermaal de sieraden aan de man te brengen. Op zaterdag 7 juni 1890 legde hij te 5 uur in de namiddag vast:

> Donderdag 5 juni weder den dag in Antwerpen doorgebracht. Met den tram van 5 ure 's ochtends vertrokken. Te 8 ure eerst in Antwerpen bij een coiffeur geweest in de Marché-aux-souliers, daar mijn baard, die ik sinds 17 November 1889 had staan, doen scheren en alleen het snorretje

behouden; bij den kapper verteerd f. 0,50; toen gedéjeuneerd in de Rocher de Cancale voor f. 3,50; toen naar den koopman Souwéïne, Place de Meir 85 III, die mijn voorwerpen had behouden om te taxeeren.

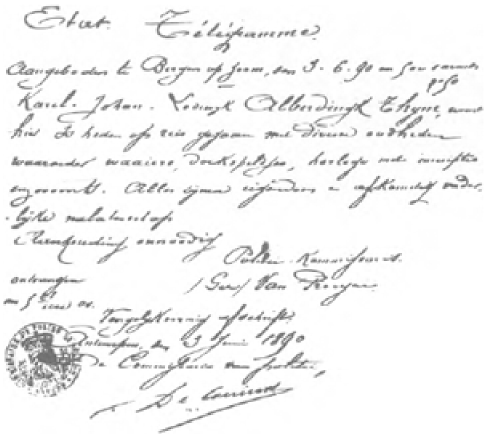
Het bezoek aan een Antwerpse coiffeur zou Thijm al op woensdag 11 juni 1890 betreuren, omdat hij toen moest vaststellen dat hij zich op straat niets op zijn gemak voelde, 'vooral om dat ik nu geen baard draag.' Een en ander maakte hem behoorlijk paniekerig en daaruit vloeide weer voort: 'Ik was erg schrikkerig in de donkerte en zag een vrouw die stil-stond aan voor een in-beweging-zijnde vélocipède.'

Eerst op zondagavond 8 juni 1890 vervolgde Thijm te 9.45 het verslag van zijn wederwaardigheden in Antwerpen:

> Hij taxeerde het goud en zilver op 124 francs en de Japanse fiches op 4 francs, terwijl ik van de oudheden de prijs zelf op moest geven. Toen alles meêgenomen naar de Taverne des Voyageurs, Avenue des Arts, 4, en daar brief aan moeder [die zich toen voor enkele dagen in Antwerpen bevond, ten huize van haar schoonzuster Dorothea Fuchs-Alberdingk Thijm - H.P.], andwoord te-rug, bier en port en tweede déjeuner in de Taverne en toen per tram naar de Lange Leemstraat. Daar nog eens gegeten en gedronken en van moeder 25 gulden gekregen. Toen weer naar de Taverne, waar ik de voorwerpen en overjas gelaten had en met de voorwerpen naar een oudheidkooper op de Marché-aux-souliers. Daar gevraagd voor paerlemoeren waayer 50 frcs, voor de vier waayers samen frcs. 110, en voor al de voorwerpen samen frcs. 140. Hij vond 'et te veel maar uit zijn fizelemie bleek mij dat 't niet veel te veel was. Ik had dus vermoedelijk voor goud, zilver en oudheden samen 260 frcs. kunnen krijgen. Van dezen antiquaar naar een anderen, op de Groenplaats, gegaan. Maar ik was reeds te moe en daar dus niet binnen. Weêr te-rug naar de Taverne, port en Selzer water en om 6.15 met den paardentram naar Merxem, enz.
> Deze dag heeft me dus gekost: tram heen f. 1.55; kapper 0.50; eerste déjeuner 3.50; eerste bezoek Taverne 1.40;

tram 0.20; tweede bezoek Taverne 0.30; derde bezoek Taverne 0.40; te-rug paardentram 0.10; stoomtram 1.55; Totaal f. 9.50. En de eerste reis f. 7.45, dus gezamentlijke onkosten f. 16,95.

Lodewijk van Deyssel in de zomer van 1941 of 1942, een halve eeuw na zijn Antwerpens avontuur.


Etat Télégramme
Bergen op Zoom ... 3. 6. 90
Karel Johan Lodewijk Alberdingk Thijm
Politie Kommissaris
Antwerpen, den 3 Juni 1890

Het telegram van de Bergen op Zoomse Commissaris van Politie, d.d. 3 juni 1890, dat bij binnenkomst op het Antwerpse politiebureau aan Van Deyssel diens vrijheid hergaf.

Op 20 juni 1890 kwam Thijm op het idee dit geld terug te winnen door zijn avontuur vast te leggen in een verhaal dat hij, onder de titel *Een aangenaam dagje*, hoopte te slijten aan het weekblad *De Amsterdammer.* Hierin is hij inderdaad geslaagd; het verhaal zag het licht in *De Amsterdammer*, no. 684, op 3 augustus 1890. Zijn rijke collectie schuilnamen werd weer eens door hem uitgebreid, ditmaal met F. Steere, terwijl de letter R., die aan de datering voorafging, moest suggereren dat de auteur woonachtig was in Roosendaal. De enige ‘Dichtung’, door de auteur aangebracht, betrof de derde alinea. Aldaar werd teruggegrepen op een herinnering aan het verkeer met Albert Overbeke, te Laroche in 1885, en de gang van zaken bij diens

aankoop van een Russische hazewind; zie daarover Van Deyssels *Gedenkschriften* (editie Harry G.M. Prick), Zwolle, 1962, p. 309-310.

Een aangenaam dagje werd tot dusver door niemand als werk van Van Deyssel geïdentificeerd. Het wordt thans voor de eerste maal herdrukt en daardoor aan de vergetelheid ontrukt.

Een aangenaam dagje*
F. Steere

Er is mij onlangs te Antwerpen iets gebeurd, wat ik eens in het openbaar wil vertellen, zonder eenige andere bedoeling dan het aanbieden eener bijdrage of bijlage, die den bekenden heer Karl Baedeker misschien in de volgende uitgave van zijn *Manuel du Voyageur* voor België te pas zal kunnen komen. Men zoekt althans in de tot nu toe verschenen uitgaven van het overigens uitmuntende handboek te vergeefs naar de vermelding eener Antwerpensche usance, waarmeê het voor den reiziger toch zaak is bekend te zijn.

Ik neem dan de vrijheid mij voor te stellen als een gewoon eerzaam burger en de rustige, vreedzame bewoner van een optrekje in de nabijheid van het Nederlandsche grens-station Roosendaal. Er is in onze gemeente zelden iets bizonders te doen of te zien; juist alleen om de landelijke rust heb ik haar dan ook tot verblijfplaats gekozen. Maar een mensch is zoo niet, of hij wil, hoe zeer in 't algemeen ook liefhebber van het kalme dorpsleven en de vrijheid der natuur, toch wel eens een verzètje hebben. En dat verzetje bestaat voor mij hierin, dat ik, zoo om de zes weken, mij een uitstapje naar Antwerpen veroorloof. Rotterdam is wel even dicht bij, maar ik geef de voorkeur aan Antwerpen, omdat ik Antwerpen een vroolijker, aangenamer stad vind. Ieder zijn meug, niet waar, ik wil hiermeê ook niemands smaak praejudicièeren. Ik ga meestal niet op Zondag, omdat ik op het gezelschap van het Zondagsche spoorwegpubliek niet gesteld ben. Als ik dan in Antwerpen geweest ben, ik heb mijne boodschappen gedaan, wat geslenterd door de drukke wijken, eens goed gegeten in den *Rocher de Cancale*, zoo mogelijk nog wat muziek gehoord of een schouwburg bezocht en ik ga per laatsten, of, des anderen daags, met een der eerste treinen weêr terug, dan ben ik blij dat ik weêr buiten kom, maar gevoel mij toch ook levendiger gestemd dan te voren en ben tevreden dat ik mijn

* Uit: De Amsterdammer nr. 684, 3-8-1890.

indrukken van het stadsleven weêr eens wat verfrischt heb en mijn rust op die wijze periodiek behoed van in roest te ontaarden.

Donderdag 3 Juni ll. was het weder mijn uitgaansdag. Een bizondere, voor mij gewichtige, kommissie, die ik te Antwerpen te verrichten had, maakte dat ik nog meer dan gewoonlijk op mijn tijd paste en een kwartier voor het vertrek van den trein reeds op het perron van het onlangs aanmerkelijk uitgebreide en verfraaide Roosendaalsche station liep te wachten. Het buitenleven heeft mij namelijk hondenliefhebber gemaakt. Een unieke gelegenheid deed zich juist toen voor, waardoor ik in het bezit kon komen van een prachtigen Schotschen hazewind-hond, een groot en elegant dier, met slanke pooten, intelligenten en aristokratischen kop, en een sneeuw-witte vacht, langharig als een geit. Exemplaren van dit ras zijn zeldzaam in ons land. Een edelman uit de buurt, die geld noodig had, wilde hem mij verkoopen voor 400 à 500 francs, maar de zaak moest binnen vier-en-twintig uur beklonken zijn, anders zond hij zijn hond naar Brussel. Daar ik niet genoeg in kas had, niet gaarne eene storing breng in mijn kapitaal of geregeld inkomen, en er toch al eens over gedacht had een partijtje oude gouden en zilveren sieraden en andere antiquiteiten, waar ik niet aan hechtte, van de hand te doen, zoo had ik besloten die zaken in Antwerpen te gaan verkoopen en 's avonds nog bij mijn thuiskomst, de kontanten naar den edelman te zenden en den hond in bezit te nemen.

Te Antwerpen aangekomen begaf ik mij eerst naar twee goudsmeden op de Place de Meir, daar ik van het goud en zilver ook de gewichtswaarde wilde kennen en bovendien voor den verkoop van enkele voorwerpen, die geen antiquarische waarde hadden, meende mij aan geen beter adres te kunnen vervoegen. In den eersten winkel werd ik eerst door een mooi blond meisje, toen door haar papa, in den tweeden winkel werd ik door een minder behagelijke, bejaarde juffrouw te woord gestaan, maar alle drie deze personen verklaarden geen edele metalen te koopen voor geld en alleen genegen te zijn ze voor andere voorwerpen te ruilen. Buitendien keek de oudere heer van den eersten en de oude juffrouw van den tweeden winkel mij eenigszins vreemd aan, wat mij alles te zamen inwendig een beetje korzelig maakte. Ik had gehoopt mijn boodschappen gauw af te doen en verder den dag genoeglijk door te brengen en ik dacht zoo: ja, als mijn wedervaren in volgende winkels hetzelfde is, dan raak ik misschien een goed gedeelte van mijn dag kwijt zonder klaar te komen. Zoo weêr voortwandelend over de Place de Meir zag ik, opkijkend, dat ik mij op dat oogenblik voor een groot magazijn van galanteriën bevond, en plotseling kreeg ik den inval ook hier eens te probeeren, vóor ik deze wijk verliet, om mij naar een meer koopgrage te geven. Ai mij! had ik aan deze gedachte maar geen gehoor gegeven!

Ik trad binnen en bevond mij in een grooten luxe-winkel, in den trant van dien van Tognacca en Cossa te Amsterdam. Ik richtte mij tot een achttienjarige jongmensch, van blozend en gunstig voorkomen, die in een wit goudsmidshemd dicht bij de deur achter den toonbank stond.

Ik vroeg hem of zijn firma ook voorwerpen van waarde taxeerde en kocht. Hij antwoordde bevestigend en toonde zich zeer bereidvaardig. Ik spreidde mijn voorwerpen, die ik in een lederen tasch bij mij droeg, op den toonbank. Hij nam alles samen op en ging er meê naar achteren, zeggende, dat hij de voorwerpen, die alleen gewichtswaarde hadden, zou wegen, terwijl zijn vader in dien tijd de kunst- of antiquarische waarde der overige zaken zou schatten. Ik was blijde aan een goed adres beland te zijn en wachtte bedaard den uitslag der waardeering. Het duurde intusschen zeer lang en in mijn onnoozelheid verheugde ik mij daarover, want ik meende er uit te mogen afleiden, dat men de zaak ernstig opnam en de taxaties

met nauwkeurigheid geschiedden. Ik werd onderwijl gezelschap gehouden door een paar winkeljuffrouwen, de een na de andere, die mij eens vroegen of ik geholpen werd, enz., en daar bleef het bij. Ik drentelde rond en bekeek den inhoud van het wèlvoorziene magazijn, vol noviteiten, waarbij o.a. barometers en thermometers op luxe-degens en lansen bevestigd, voor wandversiering.

Daar verschijnt mijn jongmensch weder, de voorwerpen terugbrengend. Hij legt ze op den toonbank en zegt alles met genoegen te zullen koopen; ik moet mij echter eerst van eene permissie der politie voorzien, daar de Antwerpsche politieverordening den winkeliers verbiedt zonder zulk eene permissie koopen te sluiten. Ik zeg daarop: 'o, zeer goed, dan zal ik even aan een politie-bureau een permissie gaan halen. Ik zal den weg wel aan een agent vragen' - 'Daar is er juist een,' zegt vriendelijk glimlachend het jonge mensch, en werkelijk treedt op dat oogenblik een politie-agent binnen, die een blik over de voorwerpen slaat en bevestigt, dat er eene permissie noodig is en hij mij den weg naar het bureel zal wijzen. Ik zeg nog: 'deel mij dan maar mede, hoe de weg is, want het staat zoo gek met een politie-agent over straat te loopen, het is dan net of men opgebracht wordt.' - 'Neen, neen,' antwoordde de agent, 'daar let hier niemand op.'

Welgemoed wandel ik met den agent over de Place de Meir, zonder dat er iets noemenswaardigs gebeurde. Alleen kwamen wij een smerigen schooyer achter op, die vergulde horlogekettingen ventte, welke hij hoog op zijn hand ten toon hield. Terwijl wij even gelijk met hem opliepen, ontstond er een schertsende woordenwisseling tusschen dien koopman en mijn agent. Even later maakte de agent er mij opmerkzaam op, dat die man een kollega van mij was, maar dat die wèl permissie had.

Ik vond het onnoodig de juistheid der vergelijking te betwisten, maar toen mijn agent daarna vroeg: 'Als ge dat alles nu verkocht hebt, trekt ge zeker verder het land door,' antwoordde ik: 'Neen, ik ben van plan dan weer naar mijn woonplaats, bij Roosendaal, terug te gaan.'

Wij sloegen nu eene zijstraat in, toen nog een. Te 11 u. 30 hadden wij het bureau bereikt, waar de agent mij een vertrek links van de deur wees, als antichambre naar het scheen. Tot mijn verwondering trad eenige minuten later ook het jonge mensch van gunstig uiterlijk uit den galanteriewinkel binnen. Hij had zijn goudsmidshemd voor een stads-wandelpakje verruild. Spoedig na hem verschenen ook drie of vier agenten uit het vertrek, dat, tegenover mijn antichambre, in het gangetje uitkwam. Zij waren in gezelschap van een politie-beambte blijkbaar van hoogeren rang en dien ik voor den kommissaris aanzag. Uit de houding dier agenten, vooral uit de houding van den stuurschen, autoritairen en mij met eene zeer geprononceerde barsche achterdochtigheid aanzienden hoogeren beambte bleek mij, dat ik niet minder of meer dan gearresteerd was. Ik vond nu dat mijn lotgeval een wel wat heel zonderlingen loop nam, maar de plotselinge ontdekking mijner arrestatie belette mij toch niet te begrijpen dat het voorwenden eener lichtelijk blijmoedige onverschilligheid de beste gedragslijn was, die ik volgen kon. Ik wil echter wel bekennen, dat ik mij innerlijk nog al verschrikt gevoelde. Lieve Hemel, ik gearresteerd! Nooit nog had een lid van mijn familie tot in den zooveelsten graad iets met de politie uit te staan gehad en het ergste wat ik ooit tegen een politieveror-

dening bedreven had was geweest, in een tijd dat zulks verboden was, deel uit te maken eener samenscholing van meer dan vijf personen, doch dat was aan een spoorwegloket en dus buiten mijn schuld. Als mijn verwanten eens wisten van mijn tegenwoordige positie, wat zouden zij dan wel zeggen?

De agenten en de chef bezagen aandachtig mijn voorwerpen een voor een. Ik vond het gedrag van den chef, zoo iets als een inspecteur, zeer weinig betamelijk tegenover iemand op wien slechts een dermate vaag vermoeden van misdadigheid rustte als op mij. Hij sprak zoo barsch, als had hij met een geëtiketteerden schurk te doen, dreigde mij met verbolgen oog met den prison, indien ik mij niet legitimeerde, enz. Ik ried hem aan onmiddellijk naar den burgemeester of de politie van mijn woonplaats te telegrafeeren ten einde zich van mijn honorabiliteit te overtuigen. Hij antwoordde mij, dat ik dat dan maar onmiddellijk voor mijn kosten moest doen. Ik moest den telegram stellen, de kommissaris zou hem onderteekenen. Dit vond ik zonderling. Vijf minuten later waren allen vertrokken, ook het jonge mensch, mijn telegram had ik afgegeven, en de autoritaire inspecteur had de deur aan den buitenkant afgesloten.

Daar stond ik! Het vertrekje was vuil als de meeste politiekamers, eenige afgesleten banken aan de wanden, een kapotte armstoel met nog slechts half aanwezige rieten zitting, een vijftigjarige manke kantoorkruk, een verweerde lessenaar, eenige doorgerookte landkaarten aan de wanden, een zwartgewalmde zoldering, een met zand bestrooide en menigvuldig bespuwde vloer, ziedaar mijn tijdelijk appartement. Ik liep wat heen en weer, niet ongelijk aan een beer in zijn hok. Na een uur ongeveer, werd ik geroepen door een agent. Het gangetje door, kwam ik door de andere deur in een kantoor, waar eenige politie-beambten aan een grooten lessenaar stonden te schrijven, waarbij de chef. Men deed mij tegen den muur staan en nam mijn lengte op; tegelijkertijd schreef de chef mijn signalement, een portrait littéraire, dat, naar de verbolgen blikken waarmeê de chef, als teekende hij mij uit, mij telkens gadesloeg, te oordeelen, niet al te vleiend moet zijn uitgevallen. Daarna ging ik terug naar het eerst betreden vertrek, waar nu voortdurend een of meer agenten de wacht hielden. Mijn jonge man kwam ook weer opdagen. Ik presenteerde hem sigaretten en een glaasje cognac; voor het laatste bedankte hij; aan de agenten raakte ik echter eenige glazen bier en sigaren kwijt, die een naburige herbergier zoo vriendelijk was te leveren. Nadat er nogmaals een uur verstreken was, kwam de chef mij weer halen en, mij voorgaande, geleidde hij mij nu naar het afzonderlijk vertrek van den kommissaris, dat met een lederen dubbele deur aan het kantoor was verbonden. De kommissaris, een ouderwetsch heertje, zat achter een weelderiger schrijftafel, mahoniehout met schrijfvak van biljartlaken. Mijne voorwerpen op zijn beurt naziende, ondervroeg de kommissaris mij op hoffelijker toon dan zijn ondergeschikte. Als slotwoord zei hij: ‘Ik zal naar uw woonplaats telegrafeeren.’

Ik schrok al weer, want ik dacht, dat er al lang antwoord op mijn telegram ontvangen zou zijn. Het was toen 2 uur geworden. De kommissaris stelde zelf een telegram, dien ik goedkeurde. En ten 5 u. 30 kwam het antwoord eerst aan! Dien ganschen middag heb ik in het onverkwikkelijke vertrekje mogen verblijven, nu voortdurend in gezelschap van agenten. En al kreeg ik ook, op mijn verzoek, wat oud

vleesch en brood uit de herberg te eten, waarbij de vunzige zitting van de manke, hooge kantoorkruk tot tafel diende, en al kreeg ik ook van de agenten, die ik door minzame toespraak en glazen bier aan 't praten maakte, aardige verhalen te hooren, toch had ik mijn dag liever anders besteed, en de aardige typen van aanklagers en beschuldigden, die zich voor verschillende zaken kwamen aanmelden, had ik liever van een ander standpunt beschouwd dan van de bank, waar ik de kollega der laatsten scheen.

Toen de ophelderingstelegram uit mijn woonplaats gekomen was, hield de kommissaris, in bijzijn der kantoorheeren, een toespraak, waarin hij zijn verontschuldigingen aanbood, ‘maar de politie heeft plichten...’ enz.

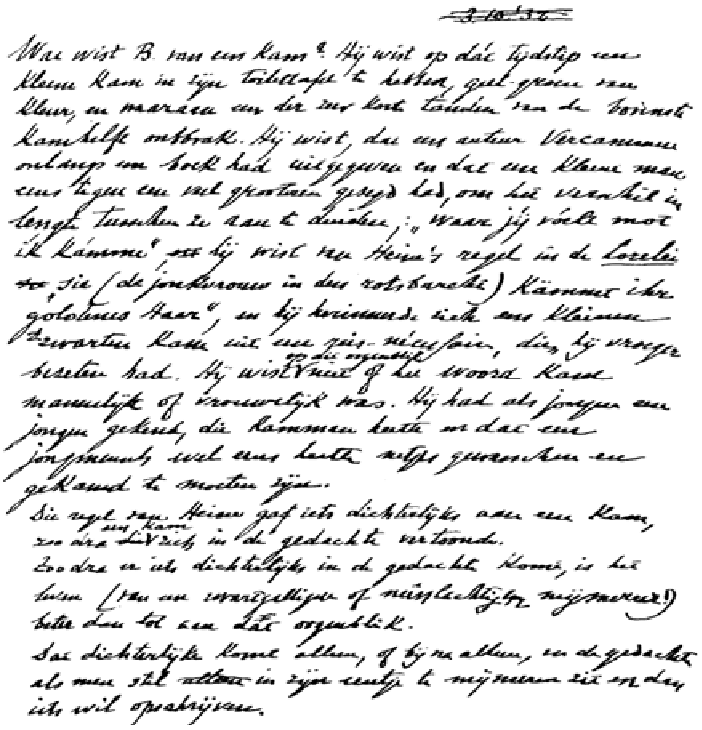
Het was intusschen te laat geworden om mijn zaken te doen, ik kon nauwelijks goed thuis komen. En in het bezit van den begeerden prachtigen hazewind ben ik dus niet mogen komen. Den volgenden dag ging hij naar Brussel.

Enkele dagen later ontving het jonge mensch met zijn gunstig uiterlijk, mij lachend en minzaam in zijn winkel en mijn zaken zijn toen door zijn firma met zorg geschat. Een zweem van exkuze heeft hij noch zijn vader, die toch eigenlijk van al mijn onaangenaamheden de oorzaak waren, mij echter niet gemaakt. Dit getuigt m.i. van onwelopgevoedheid. Te meer, daar hij bepaald verkeerd heeft gehandeld en had kunnen volstaan met mij naar de politie te verwijzen om een permissie te halen, natuurlijk zonder mij zoo maar in-eens te doen arresteeren. Het tweede waarover ik meen mij te mogen beklagen is, dat men mij, op wien slechts zulk een gering vermoeden kon rusten, zoo lang heeft laten wachten voor ik bij den kommissaris werd toegelaten; het derde is de onaangename bejegening van den inspekteur; het vierde, dat men geen ordentelijker vertrek heeft als wachtkamer voor lieden, wier schuld zóo weinig zeker is als de mijne was.

Ook heeft later een Hollandsch kommissaris van politie mij gezegd dat mijn persoonlijke aanhouding hem van een overdreven zorgzaamheid scheen te getuigen, dat hij, in dit geval, hoogstens alleen beslag op de voorwerpen zou hebben gelegd doch den persoon in vrijheid gelaten.

Enfin, wat hier ook van zij, gij, vreemdeling, die Antwerpen bezoekt en daar iets te verkoopen hebt, gij weet nu waaraan gij bloot staat. *Un homme averti en vaut deux.*

R. 20 Juni '90


~~3-10-'32~~

Wat wist B. van een kam? Hij wist op dat tijdstip een
kleine kam in zijn toilettafel te hebben, geel-groen van
kleur, en waaraan een der zeer korte tanden van de voorste
kamhelft ontbrak. Hij wist, dat een auteur Vercammen
onlangs een boek had uitgegeven en dat een kleine man
eens tegen een veel grootere gezegd had, om het verschil in
lengte tusschen ze aan te duiden: „waar jij [illegible] moet
ik kammen", en hij wist van Heine's regel in de Lorelei
„sie (de jonkvrouw in den [illegible]) kämmt ihr
goldenes Haar", en hij herinnerde zich een kleinen
zwarten kam uit een [illegible], dien hij vroeger
bezeten had. Hij wist niet op dit oogenblik of het woord kam
mannelijk of vrouwelijk was. Hij had als jongen een
jongen gekend, die Kammen heette en dat een
jongmensch wel eens heette netjes geborsteld en
gekamd te moeten zijn.
Die regel van Heine gaf iets dichterlijks aan een kam,
zoodra een kam zich in de gedachte vertoonde.
Zoodra er iets dichterlijks in de gedachte komt, is het
leven (van een [illegible] of [illegible] mijmerij!)
beter dan tot aan dat oogenblik.
Dat dichterlijke komt alleen, of bijna alleen, in de gedachte
als men stil ~~[illegible]~~ in zijn eentje te mijmeren zit en dan
iets wil opschrijven.

Een notitie van 3 oktober 1932. Op deze wijze probeerde Van Deyssel, als hij niet tot werken kon komen, allengs de inspiratie af te dwingen. Het betreft hier duidelijk een volledig mislukte poging.

Willem Kloos
Lodewijk van Deyssel

WILLEM KLOOS

La lune blanche
Luit dans les bois,
Part une voix....
Paul Verlaine.

Welke onsterfelijke gestyleerde
bladzijde hebt gij aan te wijzen?
Willem Kloos.

Wij gaan nu weidra Willem Kloos huldigen.

Een gezelschap heeft zich gevormd, dat zijn portret zal aanbieden aan den Haag, voor het Haagsche stedelijk Museum.

Daar in dit gezelschap nagenoeg het geheele Nederlandsche volk vertegenwoordigd is, heeft deze handeling eene bizondere beteekenis. Deze beteekenis bestaat niet alleen hierin, dat het geheele Nederlandsche volk de letterkunde eert; maar ook beteekent deze handeling de algemeene zegepraal van het principe der schoonste bladzijde.

De zaak is niet alleen niet, dat men zoude moeten dichten ten behoeve van de eene of ten dienste der andere staatkundige partij: maar óók niet, dat men zoude moeten dichten een letterkundig werk, waarin treffend juist, met diep peilend zielkundig inzicht, verschillende menschenkarakters naast en tegenover elkaar en in onderlinge botsing worden voorgesteld.

De zaak is, dat men moet schrijven de schoonste bladzijde. Die, zij het maar één enkele, bladzijde heeft geschreven; die de schoonste bladzijde is van zijn land en zijn tijd, is, voor altijd, van dat land in dien tijd de beste letterkundige kunstenaar. De schoonste bladzijde is als zoodanig van zelf eene bladzijde, die beoordeeld is van geen ander dan een aesthetisch criterium uit.

Het principe van de schoonste bladzijde is niet iets, dat men om de eene of andere reden is toegedaan maar komt voort uit ontastbaar logische wortel.

Wanneer de goede letterkundigen jong zijn, denken zij over verschillende wijsbegeerte-stelsels en over dichtkunst-begrippen. Zij denken daar met vurige innigheid over; dat is met in de frequentie en het overheerschende der gedachte daarover eene genegenheid, die alle overige gedachten-onderwerpen gering doet achten; welke ze alleen om gedachte, en om de gedachte, iets doet geven; terwijl als des ochtends bij het ontwaken die gedachte weder de eerste is in hunnen geest, zij omgeven is door eene van zelve aanwezig zijnde minachting voor leven en wereld, die.... het beste doet verwachten van hetgeen immers ook alleen juist uit dit dweepen kan ontstaan.

De een acht het werk van dezen confrater beter dan van dien. Een ander acht dat gedeelte van den arbeid eens derden beter dan dit, — deze bladzijde beter dan die. Daarmede zijn wij in aanraking met het principe van de schoonste bladzijde.

Het komt hierop neder, dat b.v. een drama geschreven zal zijn in eene afwisseling van, — in eene aanduidende en verduidelijkende vergelijking, die tot de plastische terminologie der letterkundige kritiek behoort — fluweelig, dof donker-kleurig, te noemen tafereelen; maar dat in het drama ergens een figuur uit de godsdienstleer aan het woord is, die in eene helle lichte kleur spreekt. Nu is niet deze lichte kleur hel en licht en overigens van de zelfde hoedanigheid als de donker-kleurige gedeelten. Maar deze helle en lichte kleur is iets edelers en fijners dan de donkere kleuren en verhoudt zich daartoe gelijk zonneschijn-kleur tot aarde-kleuren zich verhoudt.

Lodewijk van Deyssel in gezelschap van Willem Kloos te Den Haag, bij gelegenheid van Kloos' zeventigste verjaardag op 6 mei 1929.

Nu is in dat drama de passage, waar dit hoogere wezen spreekt, de beste passage. En nu heeft iemand, die, buiten een drama, als afzonderlijk klein gedicht, iets gemaakt heeft, waarin dat zelfde, waarin iets gelijksoortigs is, als in dien den besten te noemen Drama-passage, het zelfde bereikt, het zelfde gedaan, als de bedoelde Dramaschrijver

Van daar, bijvoorbeeld, de vereering voor Paul Verlaine. De Dramaschrijver ging over al die min of meer donkere kleinigheden van de bergstelling tot hij heel hoog vond de in den zonneschijn goud-witte sneeuw. Deze sneeuw vond Verlaine ook, zonder door de donkere kleinigheden te zijn gegaan. Hij ook was zóó hoog, zoo hoog als Vondel in den *Lucifer*.

Wij achten hen de bevoorrechten, de begenadigden, die een zekeren aether of spheer in de poëzie hebben bereikt. Hoe lang zij daar geweest zijn is niet zóó belangrijk als óf zij er geweest zijn. Omdat de tegenstelling tusschen dat hoogste te kennen en het niet te kennen grooter is dan die tusschen het lang of kort te hebben gekend.

Dit is ook in verband met de bizonderheid, dat dit hoogste het, dikwijls aldus genoemde, Eeuwige of Goddelijke is, dat geen duur kent.

Behalve de bereiker van dit hoogste in zijn eigen werk — in de Literatuur sedert Goethe niet meer voorgekomen — is Willem Kloos geweest de oprichter van het tijdschrift *De Nieuwe Gids*, dat zulk een grooten invloed op de Nederlandsche Letteren der laatste veertig jaar heeft gehad.

Bovendien is hij het sublieme type van den bij het edel schuchtere af dood-eenvoudigen kunstenaar in de Letterkunde, en is de beste kenner der wereld-letterkunde van vroeger en later tijd, en van de Grieksche en Romeinsche Letterkunde in 't bijzonder, onder de hedendaagsche Nederlandsche litteratoren.

L. van Deyssel

Een nooit gebundeld artikel over Willem Kloos, door Van Deyssel bijgedragen aan het weekblad De Amsterdammer van 23 juni 1923.

Vincent van Gogh en Lodewijk van Deyssel
F. Jansonius

In 1886 schreef de toen 22-jarige Van Deyssel in zijn opstel *Over literatuur*:

> De stoutste droomers van alle eeuwen gaan door den nacht. Ik zie hun bleeke hoofden schemeren en verdwijnen. Zij, die hebben gezien en hebben gevoeld, zij, die hebben geweten en hebben geweend, staan daar van verre, hoog en alleen. En zij wachten en staren, of uit het land bij de zee niet een geest zal opstaan, die tot hun hoogte stijgen mag. En zij komen en vragen, of uit het wilde water en van het wijde land, geen vervoering zal rijzen, en geen hartstocht zal breken uit, om overstelpend over de menschen te gaan, of er na Rembrand geen zal zijn, *die zich blind-gelukkig ziet aan kleuren*, geen, *die zich waanzinnig-gelukkig schreit om het leven.* (*Verzamelde Opstellen*, I^{1}, p. 84/85)

De laatste, door mij gecursiveerde, woorden hebben iets profetisch: Van Deyssel was onkundig van het bestaan van een jonge Brabantse schilder die zijn toen nog aardesombere kleuren twee jaar later zou vervangen door een helder, bont en gloedrijk palet. En Van Gogh had geen weet van de existentie van de schrijver Karel Alberdingk Thijm, die toen juist zijn kleurendroom in woorden had verwezenlijkt (in de in 1887 verschenen roman *Een liefde*). Van enig contact tussen die grote kunstenaars is geen sprake geweest. Hun innerlijke verwantschap was veel groter dan men op grond van onloochenbare sprekende verschillen zou hebben verwacht. Van Deyssel, de aristocratische individualist, had natuurlijk niets van een apostel en nog minder van een sociale hervormer. Zeker, boutaden als de volgende vloeken met Van Goghs verbondenheid met de misdeelden: '... ik verafschuw verdienstelijke lieden, geleerden en weters, mieren en mest, en ik bemin fatten, koffiehuishouders, pauwen en regenbogen'. (*V.O.* III^{2}, p. 226) 'Verdienstelijk is hij, die doet, heeft of is, wat mij aangenaam affekteert'. (*V.O.* III^{2}, p. 224) Maar men kent de gecompliceerde Van Deyssel toch wel heel slecht, als men het daarmee wel voor gezien houdt.

Vincent van Gogh, geboren in 1853, was onze oudste 'Tachtiger', 2, 6 en 11 jaar ouder dan respectievelijk Jac. van Looy, Willem Kloos en Lodewijk van Deyssel. Dit verklaart dat Van Gogh bepaalde schrijvers nog waardeerde, die voor de eigenlijke Tachtigers volkomen hadden afgedaan. Daar staat evenwel tegenover, dat hij al in 1873 Keats citeerde en sinds 1882 in bewondering voor Zola niet onderdeed voor Van Deyssel. Uiteraard vormden voor ons onderzoek de *Verzamelde brieven van Vincent van Gogh* de voornaamste bron. Ze worden hier geciteerd naar de vierde druk der Wereldbibliotheek-uitgave (Amsterdam-Antwerpen, 1955).

Het eerste boek van Zola dat Van Gogh in handen krijgt, *Une page d'amour*, boeit hem dermate dat hij alles van Zola wil lezen. Hij werd getroffen door 'eenige stadsgezichten meesterlijk, meesterlijk geschilderd of geteekend...' (*Verz. brieven*, d1. I., p. 397) Hemelsbreed verschilden de opvattingen van Vincent en Van Deyssel over 'de sympathieke personen' bij Zola. Van Gogh, opgegroeid in een sentimenteel-idealistische literaire sfeer en van nature geneigd een schilder of schrijver met een warm hart artistiek te overwaarderen, vond die en die 'de meest sympathieke figuren'. (*Brieven*, II, p. 21) Van Deyssel tapte uit een ander vaatje:

> Zola haat le personnage sympathique. Geen seriëus prozaïst die over de 'sympathieke personen' niet de schouders ophaalt. Ook zijn die vrouwen van Zola geen sympathieke personen, zoo als de geborneerde menschen dat bedoelen, maar zij zijn vrouwen, die als mensch aan een groot-voelenden mensch liefde zouden ingeven. (*V.O.* I^1, p. 141)

Maar met die laatste uitspraak zijn wij dicht in de buurt van de vergoelijkende uitingen van Vincent over de gewezen prostituée Sien. Deze beroept zich op Zola's verzekering: 'Ces femmes ne sont cependant pas mauvaises'. (*Br.*, II, p. 159) Ook A.J. (L.v. Deyssel) deelde die opinie: '... onder het volk echter is de goedhartigheid en hulpvaardigheid van publieke vrouwen bekend'. (*Multatuli*, 2e druk, p. 68)

Naturalisme associëren we bepaald niet met vrolijkheid; daarom bevreemdt ons Vincents zienswijze:

> Daar zooals ge 't merken zult bij 't lezen van Zola en Guy de Maupassant men absoluut wil: in de kunst iets zeer rijks en iets zeer vroolijks - ook al hebben diezelfde Zola en Maupassant de meest navrante dingen gezegd die ooit gezegd zijn misschien - zoo is dezelfde beweging ook in de schilderkunst aan het beginnen regel te worden. (*Br.*, IV, p. 148)

Van Deyssel zag het evenwel niet anders: 'La Terre, dat is de groote Menschen-Komedie, La Terre, dat is de groote Menschen-Tragedie, het is die samen-, die aan-een-stelling van komedie en tragedie, zooals de moderne kunst-idee die wil'. (*V.O.* I^1, p. 132) 'Een vreeselijke vroolijkheid rilt en rolt en raast door La Terre, een vroolijkheid als van het groote, dikke zonnetje daar in de kuchende en lachende lucht, ...' (*V.O.* I^1, p. 133)

> Een ontzachlijke lach schatert en warrelt en ratelt en schalt midden door en om al die menschenellende als was die niet alleen toch eigenlijk erg blij met zich zelf maar als vond zij zich zelf ook erg gek en als kulde zij

> zich zelf voor tijdverdrijf, tusschen de bedrijven der beroerdigheden in'. (*ibidem*)

In de meeste zijner uitingen over Zola is meer de schilder dan de apostel Van Gogh aan het woord, terwijl merkwaardigerwijs juist in Van Deyssels impressies van de romans van Zola het sociaal conflict soms doorschemert:

> Draven de zwarte menschenkudden, met wilde haren en vuile handen, uit *Germinal*, die schreeuwen om geluk en om leven, nog voort op den achtergrond van ons geheugen, zien wij nóg dat arme menschenvleesch van geslacht op geslacht wegteren om de van wrok en van wraak knersende gebeenten, hooren wij nóg die wanhoopstamelingen in zware, heesche stemmen opdreunen van onder den koolzwarten grond naar den benevelden hemel, - in *l'Oeuvre* wordt onze verbeelding geheven tot een hooger marteling, ... (*V.O.* I, p. 101)

Van Gogh zou echter op de woorden: '... dat bevende lijf, dat zwervend zwenkt van huis tot huis en de kinderen van daar binnen gooien hem te-rug in de buiten-kou,' nooit hebben laten volgen: 'dat is de tragedie in haar schoone wreedheid, ...' (*V.O.* I, p. 137), want hij was geen aanhanger van L'art pour l'art of, zoals Van Deyssel het uitdrukte, van 'de zuivere kunst'. Beide artiesten waren overtuigd Zola beter te hebben begrepen dat de Fransen zelf: 'Venant en France, moi j'ai peut-être mieux que bien des français eux-mêmes, senti Delacroix et Zola pour lesquels ma sincère et franche admiration est sans bornes'. (*Br.* IV, p. 218) '...dat dat publiek, aan wien geen-een kritikus Zolaas kunst nog goed heeft uitgelegd en ingeprent, ...' (*V.O.* I, p. 120) 'De heer Kahn en ik, 't zij zonder bluf gezegd, zijn zoo wat de eenige literatoren, die eenigszins uitvoerig over Zola schrijven, en daar-bij iets hooger willen gaan dan de gewone dagblad-reportage'. (*ibidem*, p. 263) '...zonder in zijn eigen land ooit hoog-lyriesch, groot-theoretiesch of diep-kritiesch te zijn geliefd...' (*V.O.* III, p. 101)

Ook door de mateloosheid van zijn bewondering voor Zola toont Vincent zijn geestverwantschap met Van Deyssel; een uitbundige verheerlijking van Frans Hals besluit hij met de woorden: '... cela vaut bien le Paradis du Dante et les Michel-Ange et les Raphaël et les Grecs même. C'est beau comme Zola...' (*Br.* IV, p. 219) Dat doet in overdrijving niet onder voor: 'Zoo staat deze kunst hoog òp boven de komende en stervende geslachten als steenen gedenkzuilen van mensch-essentie, - Homerus, Shakespeare, Zola'. (*V.O.* I, p. 127) Toch mocht Van Deyssel later met het volste recht verzekeren:

> Het is nooit mijn meening geweest dat er eigenlijk maar één ware literatuur was, de naturalistische genaamd, en dat ons doel moest zijn in Nederland zooveel mogelijk werken in dat kunstgenre te weeg te brengen. Integendeel, twintig jaar geleden stond ik theoretisch reeds iets anders voor en trachtte zelf practisch naar iets anders. (*V.O.* X, p. 22)

De twintigjarige schreef immers reeds: 'Laat ons gelooven aan de kracht der romantiek, laat ons gelooven aan de kracht van het naturalisme en hopen we op de toekomst eener kunst, die uit een vereeniging van beide krachten geboren zal worden'. (*V.O.* II, p. 28) Opnieuw zien we een verrassende overeenkomst met de esthetiek van Van Gogh. Die bekende zijn broer, dat hij zich in zijn landschappen en portretten niet gebonden achtte aan de 'lokale kleur', dat hij in zijn kleuren bewust wenste af te wijken van de realiteit:

> Vindt ge dit een gevaarlijk overhellen tot de romantiek, een ontrouw aan 'realisme', een 'peindre de chic', een meer liefde hebben voor 't palet van den colorist, dan voor de natuur, welnu que soit. Delacroix, Millet, Corot, Dupré, Daubigny, Breton, 30 namen meer, vormen zij niet het hart van deze eeuw in zake schilderkunst, en deze allen hebben zij niet *hun wortel* in de romantiek, *al overtroffen zij de romantiek?* De roman en het romantieke is onze tijd, en verbeeldingskracht, sentiment moet men bij 't schilderen hebben. Realisme en naturalisme *zijn er niet vrij van gelukkigerwijs.* Zola *schept*, maar houdt geen *spiegel* voor de dingen, schept ze *verbazend*, maar *schept*, *dicht*, daarom is het zoo mooi. Zooveel voor naturalisme en realisme, die *toch* met de romantiek in verband staan. (*Br.* III, p. 77)

Van Gogh deelde ook Van Deyssels bewondering voor De Goncourt: 'De Goncourt is altijd mooi en zijn manier van werken zoo trouw, en er is zoo op gesjouwd'. (*Br.* II1, p. 67) Hij nam zelfs diens uitdrukking 'faire vrai' over, die Thijm citeerde als een staaltje van 'zijn nooit genoeg te savoereeren artiesten-jargon'. (*V.O.* I, p. 214)

De vrijheid in coloriet die Vincent zich veroorloofde was niet onbegrensd:

> L'article d'Aurier m'encouragerait, si j'osais m'y laisser aller, à risquer davantage à sortir de la réalité et à faire avec de la couleur comme une musique de tons, ainsi que sont certains Monticelli. Mais elle m'est si chère, la vérité, *le chercher a faire vrai* aussi, enfin je crois, je crois que je préfère encore être cordonnier à être musicien avec les couleurs. (*Br.* III, p. 498)

Hoezeer Karel Thijm ook hierin zijn kunstbroeder bleef, wordt voldoende bewezen door de uitspraak: 'Het maakt mij zoo geweldig blij, dat het Rembrandt-feest een nationale, een monumentaal-politische manifestatie is, welke geldt een individualist en realist'. (*V.O.* IX, p. 78) Vincent, die zelf de volksklasse met zijn kunst hoopte te bereiken, werd niet gechoqueerd door De Goncourts, wat Van Deyssel noemde, 'heftig aristokratisme'. 'Hij verkneukelt er zich in alles wat menigte is te verachten en er niet door gekend te worden'. (*V.O.* I, p. 213) De 21-jarige Van Gogh was al even weinig gediend van Vosmaer als de Van Deyssel van *Nieuw Holland:*

'Rappard heeft me teruggestuurd het boekje van Vosmaer, dat van U hoort; ik begon het te lezen, doch ligt het aan mij, vind het machtig vervelend en eigenlijk in een akademischen preektoon geschreven'. (*Br.* II, p. 419) In diezelfde brief is hij enthousiast over *Sappho* van Daudet: 'Het is erg mooi en zoo hoog opgevoerd, en zoo de natuur serré de près, dat het vrouwenfiguur leeft, ademt, en men de stem *hoort*, letterlijk *hoort*, en vergeet men *leest*'. (*Br.* II, ibidem) Dit brengt ons Van Deyssels woorden te binnen: 'Hoort gij wel mijn sprekende stem? Klinkt mijn stem niet door mijn bladzijden heen? (*V.O.* I, p. 29) In zijn reacties op literatuur komt Van Gogh tot bepaald Van Deysseliaanse uitingen, bijv. in zijn bewonderende woorden over Renan:

> Ah, comme Renan est dans le juste et quelle belle oeuvre que la sienne de nous parler dans un français comme aucun autre ne le parle. Un français où il y a *dans le son des mots* le ciel bleu et le bruissement doux des oliviers et mille choses enfin *vraies* et *explicatives* qui font de son histoire une résurrection. (*Br.* IV, p. 166)

Zoiets is vergelijkbaar met Van Deyssels irrationele uitingen: 'De uitdrukking van des schrijvers oogen en den klank van zijn stem, zijn bewegingen zie ik er naauwlijks in schemeren'. (*V.O.* I, p. 87) '...en zoo wil ik mij keeren om te spreken met,

in mijn taal, beheerschende oogen en een zwaar-luide stem'. (*V.O.* I, p. 259)

Lodewijk van Deyssel rond 1900, met bloem in het knoopsgat.

Als Van Gogh de Haagse School waardeert om haar vernieuwende en zuiverende werkzaamheid, stelt hij zich op hetzelfde standpunt als de Tachtigers bij hun verzet tegen hun onmiddellijke voorgangers. Terwijl Gerard Brom (in zijn *Hollandse schilders en schrijvers in de vorige eeuw*) het bestaansrecht van de beeldende literatuur in twijfel trok, achtte Van Gogh het beeldend schrijven even moeilijk als het schilderen en erkende hij als schilder veel van Zola te hebben geleerd: '...nous avons lu la Terre et Germinal, et si nous peignons un paysan, nous aimerions montrer que cette lecture a un peu fini par faire corps avec nous'. (*Br.* III, p. 276)

Tot de door beiden het meest vereerde meesters behoorde Thijs Maris. In diens beroemde stadsgezicht *Souvenir d'Amsterdam* ziet Vincent genie, in het vergelijkbare schilderij van Jaap Maris talent. (*Br.* I, p. 24) Als Van Gogh met diepe verering en droefheid schrijft over de maatschappelijk ontheemde Thijs Maris, denken wij met dezelfde compassie aan diens zielsverwant en lotgenoot Vincent: 'Wie Maris niet begrijpt, tant pis pour lui, wie hem begrepen hebben betreuren hem, en betreuren het dat zoo iemand geknakt is'. (*Br.* II, p. 125) Van Gogh zou dan ook Van Deyssels bedevaart naar de grauwe Londense woning hebben gewaardeerd en Van Deyssels verslag van dat bezoek de Meester waardig hebben geacht: 'Ik begreep, dat ik hier op een der subliemste plaatsen van de wereld was, waarschijnlijk op de heiligste plek, die thands in Europa wordt aangetroffen'. (*Verbeeldingen*, p. 46)

> De bekrompenheid, de armoede, de vuilheid, waren er zóó zéér, de banken, het tafeltje, de voorwerpen, die er stonden, waren zóó verkleurd en donker en oud en vuil, dat het geen voorwerpen meer waren, zij waren als vastgegroeid samen en getransfigureerd, zij hadden de kleuren van vreemde, donkere voetpaden, waarover een leven schrijdt dat niet van deze wereld is, en het was er als een oude, eenzame spelonk, zoo oud, zoo ver, zoo arm, zoo zelfvergeten, dat er een licht schijnen kan, dat maar zelden door de meest uitverkorenen der menschen wordt aanschouwd. (*ibidem*, p. 47)

Rembrandt met Rubens vergelijkend wordt Van Gogh getroffen door het dramatische in de kunst van de eerste:

> Rubens is verbazend in de schildering van alledaagsche, mooie vrouwen. Maar in de expressie is hij *niet* dramatisch. Vergelijk hem bij b.v. den kop van Rembrandt in de collectie Lacaze, bij de mannenfiguur in de Jodenbruid... (*Br.* III, p. 127)

Van Deyssel komt tot dezelfde slotsom: ‘Rembrandt's geestes-inrichting nu, is er een bij uitnemendheid dramatische’. (*V.O.* IX, p. 45) Beider oordeel over de Staalmeesters vertoont eveneens een treffende gelijkenis: ‘Ziet ge, Rembrandt in de Staalmeesters is trouw aan de natuur, al gaat hij *ook daar* en altijd in het hoogere, in 't allerhoogste, oneindige, ...’ (*Br.* III, p. 67) Van Deyssel:

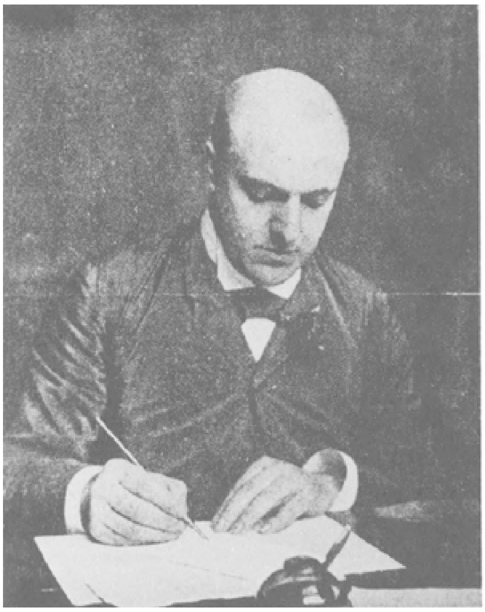
> Hier heeft hij een voorstelling gegeven van menschen, waarvan op geen grond ontkend kan worden dat het menschen en alleen menschen, in de eenvoudigste, meest gewone en duidelijkst ware beteekenis van het woord zijn en die toch iets onzegbaars aan hun wezen hebben, waardoor wij zouden meenen, dat het geen menschen, maar andere, angst-wekkende, wezens, in menschengedaante zijn. (*V.O.* IX, p. 53/54)

Het ‘onzegbare’ trof ook Vincent: ‘...Rembrandt gaat zoo diep in 't mysterie dat hij dingen zegt waarvoor in geen taal woorden bestaan’. (*Br.* III, p. 67) Behalve dat beide kunstenaars wezen op de verwantschap tussen Rembrandt en Shakespeare, stemden ze overeen in hun bewondering voor Millet. Alleen al het register op de *Brieven* bewijst afdoende wat de Franse boerenschilder voor Vincent, de romantische verheerlijken van het boerenleven, betekende. Zowel Vincent als Van Deyssel beschouwden Millets schilderijen als religieuze kunst: ‘La figure du Christ n'a été peinte comme je la sens que par Delacroix et par Rembrandt... et puis Millet a peint... la doctrine du Christ’. (*Br.* IV, p. 209) Van Deyssel: ‘Ik stel mij voor dat een Madonna der beste Primitieven een boerenmeid van Millet eerder als haar zuster omhelzen zoû dan zij het een Madonna der 19e eeuwsche Dusseldorfers zoû doen’. (*V.O.* IV, p. 297)

> Zoû het niet beter zijn uit een kommetje te drinken, op een stoel te zitten en door de akkers te wandelen zoo als de jongeling Jezus dronk, zat en wandelde, dan stijl-rijke afbeeldingen te geven van den Hemel met Jezus er in als Koning of Prins?
> Zoû daarom wellicht de stijl van een Millet of Delftschen Vermeer de opperste stijl zijn? (*Het leven van Frank Rozelaar*, ed. Prick, p. 152)

We raken hier de kern van beider persoonlijkheid. Geen andere kunstopvatting was zo verankerd in het wezen van beide kunstenaars als hun overtuiging dat volstrekte eerlijkheid essentieel is voor iedere kunstuiting: ‘...sints wij alleen kunst willen noemen wat of zeer sterk-groote of zeer teeder-fijne menschennaturen zeer oprecht en zeer naauwkeurig uiten van het beste en ongewoonste dat in hun is, ...’ (*V.O.* I, p. 121) ‘Ik vind in zijn werk dien breeden, rustigen, vlijtigen, trouwen ernst, dien ik zoo graag bij schrijvers mag’. (*V.O.* I, p. 277) ‘In de eerste plaats is eerlijk kunsteloos werk te verkiezen boven valsch gekunsteld werk’. (*V.O.* XI, p. 62) ‘Niets is verder van het goddelijke af dan het schijnbaar goddelijke’. (*Frank Rozelaar*, ed. Prick,

p. 221) Tot zover Van Deyssel. Van Gogh: 'Bijna niemand weet dat het geheim van mooi werk voor een groot deel goede trouw en oprecht gevoel is'. (*Br.* II, p. 85) Van Deyssel heeft tenslotte beider zienswijze omtrent de artistieke verwerking van het heilige voortreffelijk uiteengezet in zijn bezwaren tegen Huysmans' *Cathédrale.* (*V.O.* IV, p. 321/333)



Lodewijk van Deyssel rond 1900, geportretteerd door H.J. Haverman.

De bewondering der Franse symbolisten voor Wagner werd door Van Gogh en Van Deyssel gedeeld: 'Je lis un livre sur Wagner, que je t'enverrai après - quel artiste, un comme ça dans la peinture, voilà ce qui serait chic - ça *viendra*'. (*Br.* III, p. 226) 'Mais moi je suis encore comme j'étais a Nuenen, lorsque j'ai fait un vain effort pour apprendre la musique, alors déjà tellement je sentais les rapports qu'il y a entre notre couleur et la musique de Wagner'. (*Br.* III, p. 312) Van Deyssels enthousiasme voor die muziek was niet minder vurig:

> Zijn wij dermate mystisch-romantische impressionisten, dat het ons zóó moeilijk is te erkennen, dat Wagners gloeyingen, Wagners gloeyende kleuren, nog een aanvullend bestanddeel méér zouden hebben indien dat hechte op de wijze van Bach en Beethoven er ook in was? (*V.O.* IX, p. 317)

Zonder de grote kunst van voorheen ook maar enigszins te verloochenen waren de schilder en de schrijver hartstochtelijk verbonden met de moderne schilderkunst en literatuur. Van Deyssel gaf zijn opstel over De Goncourt een citaat tot blazoen uit *Manette Salomon:* 'Le moderne, il n'y a que cela'. (*V.O.* I, p. 206) Zijn eigen uitspraken als beginnend schrijver stroken daar volkomen mee: 'Ik sta hier dus met mijn zware meering, dat een groote kunst in wording is, nu; ik heb in mijn hoofd mijn sterke hoop, dat Holland van de beste bestanddeelen dier kunst zal geven'. (*V.O.* I, p. 15) 'Wij beleven het begin van een groote periode in de literatuur, groot naast de grootste, en die, zoolang er aan literatuurgeschiedenis gedaan zal worden, beroemd zal blijven in volgende eeuwen'. (*V.O.* I, p. 10) Van Gogh bouwde niet minder op de nabije toekomst:

> Als ik aan Millet of aan Lhermitte denk, dan vind ik de moderne kunst zoo groot als Michel Ange en Rembrandt - het oude oneindig, het nieuwe ook oneindig - het oude - *genie*, - het nieuwe - *genie.* Dat vindt iemand als Chenavard misschien niet. Maar ik ben voor mij zelf overtuigd dat men in het tegenwoordige, wat dat betreft, gelooven kan. (*Br.* III, p. 63)

'Mais le peintre de l'avenir c'est un *coloriste comme il n'y en a pas encore eu*'. (*Br.* III, p. 208) En Van Deyssel besluit zijn verheerlijking van *La Terre* met de woorden:

> Had ik een gloeyend reuzenschrift om aan den hemel der hedene kunstovertuiging de mijne over te griffen, dat deze kunst voor óns grooter is dan alle vroegere kunst en zijn zal in de tijden als een eeuwiglevende herinnering, dat ónze menschheid zich in het Woord heeft gezegd meer en grooter dan geen-eene. (*V.O.* I, p. 141/142)

Beide artiesten voelden een intiemere band met de contemporaine kunst dan met de, hoezeer ook door hen vereerde, grote oude kunst: 'Rembrandt en Ruysdael zijn subliem, en voor ons evenzeer als voor hun tijdgenooten, maar er is iets in de moderne dat meer persoonlijk intiem bij ons thuis komt'. (*Br.* I, p. 420) Van Deyssel:

> Wij zijn zoo als wij zijn. Bach houdt onze hoogere vermogens onafgebroken bezig - de ware, groote vermogens van hart en geest - wij wéten ook dat Bach iets beters dan Wagner heeft; - de ware groote vermogens van hart en geest, tot waar Gounod niet reikt, en die door Massenet beleedigd worden; - Beethoven heeft óok iets beters dan Wagner, - al dit betere bevindt zich in de teekening, in de stelligheid der teekening, in het beenige, in de hechtheid der geestelijke werkingen; maar Wagner, o, Wagner maakt ons ...gelúkkig! - Wagner heeft den stijl der grootsten van den nieuweren tijd. (*V.O.* IX, p. 317)
> Wij zouden nu wel zeer geneigd zijn te vinden dat Schumann en Schubert vernietigd zijn onder onze, zoo late, bewondering voor het Te Deum laudamus en het Salve Regina; maar een enkel tenger melodietje van die tijgenooten kan soms zoo diep zoetjes boren in onzen dagedroom, ...' (*V.O.* II, p. 327)

Onderlinge verwantschap in kunstopvattingen impliceert verwantschap in de kunstpraktijk. Van Goghs Nederlandse periode was 'naturalistisch', de kunst van *De aardappeleters* en soortgelijke schilderijen en tekeningen was aan de aarde gebonden, somber, zwaar en massief. De daarin heersende sfeer is dezelfde als die in Van Deyssels verbeeldingen van essentiële taferelen in *La Terre* en andere naturalistische romans, zoals de verbeeldingrijke lezer Van Deyssel die ervoer. In de volgende passage vindt men, suggestief uitgebeeld, de troosteloze wereld der vroegste Van Goghs, hetzelfde landschap, dezelfde mensen:

> Een melankolie, breed hangend en donker zwaar, als de grijs-zwarte regenluchten boven het platte boerenland, een droefenis van den eenen horizont naar den anderen, drijft eindeloos voort door La Terre om zich een enkele maal uit te huilen in de zachte, fijne druppelen van het heviger klagende leven, als de zoetjes neêrkomende dagen-lange regen die de akkers moet bevochtigen, de melankolie van die grijze en stompige menschen door

> elkaâr woelend en warrelend en worstelend in hun lage huizen over hun hooge landen, met hun lichamen bewegende in begeerten en driften, met hun lage tevredenheden en domme verdrieten, bij mekaâr gekropen onder den onmetelijken hemel, ... (*V.O.* I, p. 132)

Naast *Sorrow*, Van Goghs tekening van de ex-prostituée Sien, kan Van Deyssels herschepping van Maheude worden geplaatst:

> ...De Goncourt, den zoeker naar intieme bizonderheden in het leven van menschen en dingen, die geen onderscheid genoeg maakt tusschen het onderwerp en de manier, en niet begrijpt dat éen Maheude, met haar magere, zwarte armen óp naast haar hoofd, kennend naar de grijze lucht, iets grooters is, meer kunst is, dan een boekdeel vol observaties van bizonderheden van een schilders-atelier. (*V.O.* I, p. 222)

Of we zouden er Fouan tegenover kunnen stellen:

> De tragedie is de geschiedenis van Fouan, den ouden vader; hij is het grijze lijden met zijn hoofd met oude haren; die beweging, dat lijf, dat zich wil rechten, die borst die hoog wil zijn onder het toornflikkerende hoofd en die in zijn zwakke magerte wordt afgeduwd en weggestooten door de breede kinderen, die hij heeft geteeld, die geheven arm die wordt neêrgedrukt, dat bevende lijf, dat zwervend zwenkt van huis tot huis en de kinderen van daar binnen gooien hem te-rug in de buiten-kou, dat is de tragedie in haar schoon wreedheid, de vuistslag van den zoon in het gelaat van den vader, het leven dat zijn levengever doodt, de man tegen den man, het zaad tegen het zaad, het bloed tegen het bloed, de volgende natuurkracht die de vorige verdelgt, het brood van den een op den dood van den ander, het levende tegenwoordige staande op het doode verledene. (*V.O.* I, p. 136)

Vele krachtige zwart-krijttekeningen van Vincent komen ons voor de geest bij:

> Nog al tijd zie ik hem staan, den monster-werkman, zoo als ik hem eens als titel-viniët had willen drukken op de eerste bladzijde van het boek van mijn levenswerk, het hoofd voor-over-gebogen in noeste aandachtigheid, spattend met zijn zware spade in de kluiten krioelende menschheid als naakte wonnen voor zijn voeten, ... (*V.O.* III, p. 108)

Van Gogh wilde: ‘Het landschap groot leeren aankijken in zijn eenvoudige lijnen en tegenstellingen van licht en bruin’. (*Br.* II, p. 304) Dus op deze wijze van Van Deyssel:

> Voor hem uit, boven de schouders en hoofden van het broêrtje en zusje, kleurden en vlakten de heuvels uit de diepte hun hemelvaart en lijnden hun donkere schuinten op, dicht bij hem, zijn blik begrenzend met hun krachtige heffing, brekend zijn gewoonte van verre vlaktegezichten. (*V.O.* III, p. 145)

De magnifieke passage waarin Van Deyssel aan Zola de voorkeur geeft boven De Goncourt, zou Van Gogh in alle opzichten uit het hart gegrepen zijn geweest:

> Alles wat groot is, is eenvoudig, en geen sterveling zal De Goncourt eenvoudig noemen. Het geeft eigenlijk niet veel, om zoo in 't algemeen te zeggen, dat alles wat groot is, eenvoudig is, want dadelijk zal er iemand aankomen om te beweren, dat hij Wagner niet eenvoudig vindt en Zola gerechercheerd, in het zoeken naar liederlijkheden, enz., maar ik vind Zola eenvoudig en De Goncourt oneenvoudig, en dat woû ik graâg zeggen. Als ik in La Terre lees, aan het einde van het zooveelste hoofdstuk, van Jean en Françoise, die naast elkaâr zitten op de bank voor het huis, en Françoise valt met haar hoofd tegen Jean's schouder in slaap, ze wordt daarna wakker en ze gaan van elkaâr: Bonsoir Jean, bonsoir Françoise, - dan wordt ik door die vulgariteit, door dat absoluut onbizare verhaal hevig aangedaan, en het is net of ik niet meer zit op een stoel en met mijn voeten op de vloer, en dát is 't, dát bedoel ik met den eenvoud van groote kunst, en dát heeft De Goncourt mij nooit gelapt. De Goncourt is een te aanzienlijk kunstenaar, om er een groot te kunnen zijn. (*V.O.* I, p. 220)

Deze opvatting van Van Deyssel, in het geheel niet passend in het gangbare vertekende beeld van de ‘kunstdandy’, vindt men ook al in het opstel over *l'Oeuvre:*

> Indien men wil konstateeren hoever Zola staat boven de Goncourt, dan heeft men de in weêrwil van zijn vloed van onsamenhangende sensaties en trillende tinten en opmerkingen reeds verouderende *Manette Salomon* maar te leggen naast *l'Oeuvre*, dat veel langer leven zal om het nog niet omschreven diep ‘menschelijke’, waarvan het bloedt en vuurt. (*V.O.* I, p. 107)

Het tragische levensgevoel van de volgende passus, aangrijpend verwoord, is ook dat van Van Gogh:

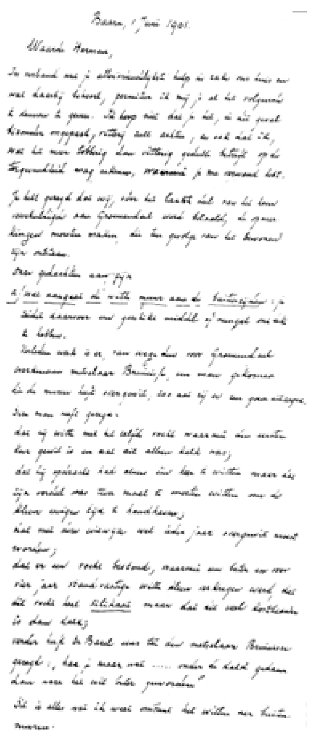
> Zóo is de tragedie in de eeuwen; de grooten hebben haar gezien en gegeven, in marmeren smarten; zoo zal zij zijn boven de wereld, streng en koud, zoolang er winters van verdrieten over de schouders van menschen zullen gaan, zonder één lichttintje aan den hemel voor hun lachloos gezicht. (*V.O.* I, p. 136)

Belangrijk is ook beider verbondenheid met de klassieke kunst:

> Het komische en tragische dus geven dat karakter van klassiekheid aan La Terre, dat onbewegelijke en onveranderlijke, zooals het in de beste tijden van alle literaturen voorkomt als een altijd zelfde en altijd schoon bergtop van het gemoed der menschheid. Het melankolische daarentegen, is alleen van tegenwoordig, dat sentiment van melankolie, dat de menschheid van zóo hoog ziet en geeft, haar zoo koud en zoo zuiver ziet en geeft en zoo zonder bijmenging van de droefheid van den kunstenaar in het droeve leven van zijn schepselen. (*V.O.* I, p. 137)
>
> Ik vind dat men als men de meesters met aandacht heeft getracht na te gaan, men hen allen terugvindt op zekere momenten, diep in de werkelijkheid. Ik bedoel, wat men noemt hunne *scheppingen*, zal men ook zien in de werkelijkheid, naarmate men soortgelijke oogen, soortgelijk sentiment heeft als zij. (*Br.* II, p. 465)

In zijn opstel over De Goncourt distancieert Van Deyssel zich op zodanige wijze van de verfijnde kunst verzamelende auteurs, dat hij zijn verwantschap met Van Gogh opnieuw bewijst:

Het is, dunkt me, een onderdeel der literatuur-fysiologie hierbij op te merken, dat een eerste-rangs-schrijver niet dermate kolleksioneur en beminner van kunst-voorwerpen zijn kan. Zooveel als De Goncourt voelde bij een kunstig vreemd-mooi voorwerp, zooveel voelt de groote kunstenaar na De Goncourt bij een kunsteloos-gewoon-leelijk-voorwerp, want hoe meer men in zich heeft, hoe minder men afleiding van-buiten kan velen ten eerste, en hoe minder kunst op zich zelf de dingen zullen zijn die de kunst in u wekken ten tweede; bij vele moderne literatoren is 't een bekend verschijnsel, dat een straatorgeldeun, valsch en wanklankig gehoord in de stadsstraat, stem-


Baarn, 1 Juni 1901.

Waarde Herman,

Blad 1 en 2 van een wel aan Herman Gorter verzonden, maar nadien weer door Gorter aan Van Deyssel teruggegeven brief, d.d. 1 juni 1901.

> mingen opwekt, die geen symfonie ter wereld hem kan bezorgen. (*V.O.* I, p. 227/228)

Deze gedachtengang (van 1888) is in twee opzichten volkomen in de geest en naar het hart van Van Gogh: in de eerste plaats omdat 'een kunsteloos-gewoon-lelijk-voorwerp' ons de simpele dingen (de keukenstoel met biezen zitting enz.) voor de geest roept op Van Goghs latere beroemde schilderijen; in de tweede plaats omdat Van Gogh in dezelfde tijd schreef hoe hij zijn huis en atelier wel en niet wilde inrichten, in het laatste geval kennelijk zinspelend op De Goncourts luxueus, museumachtig *La maison d'un artiste* (1881): 'Ik stel er veel prijs op goed spul te hebben en heb graag dat mijn atelier er flink gaat uitzien, zonder antiquiteiten of tapijten en draperies evenwel, maar door de studies aan den muur en door goed gereedschap'. (*Br.* II, p. 12) En wat zijn onderwerpen betreft, hij is vastbesloten 'het doodeenvoudige, meest alledaagsche' te schilderen. (*Br.* II, p. 460) 'Cela ne presse pas le moins du monde, mais j'ai mon idée. Je veux réellement en faire *Une maison d'artiste*, mais non pas précieuse, au contraire *rien de précieux*, mais tout, depuis la chaise jusqu'au tableau, ayant du caractère'. (*Br.* III, p. 299) De naturalistische realiteitsgetrouwheid spreekt uit Van Goghs woorden:

> Als een boerenschilderij ruikt naar spek, rook, aardappelwasem, best, dat's niet ongezond; als een stal ruikt naar mest, goed, daar is't een stal voor; als't veld een geur van rijp koren of aardappels of van guano en mest hebbe, dat is juist gezond, vooral voor stadsmenschen. (*Br.* III, p. 23)

Zonder twijfel zou Van Gogh dus déze drastische schildering en plein pâte uitermate hebben geapprecieerd: 'Als ik een varken zie, ruig-ròze en luisterrijk vet ploeteren en wentelen in stront-modder met zijn snoet in de bruin-groene spoeling, dan vind ik dat prachtig, ...' (*V.O.* III, p. 106)

Zowel Van Deyssel als Van Gogh kenmerkten zich door ruime, brede, ondogmatische kunstopvattingen:

> Ik meen ook, dat ik volstrekt niet ben wat men noemt 'exclusief'. En op dubbele manier niet. Want niet alleen aanvaard ik alle als groot erkende literatuur van het Verleden, epiek, tragedie, drama, lyriek, komedie, in alle tegen- en samenstellingen, maar ook wensch ik volstrekt niet van wat ik Literatuur noem uit te sluiten die voortbrengselen van dooden of levenden, die het hoogste in hun soort niet bereikt hebben. (*V.O.* I, p. 294/295)

Wat doet er dat toe of een kunstenaar zich aan zijn plannen houdt? Als hij maar goed, groot werk geeft. Zult gij er u erg om bekommeren als iemant, die plan had een blijspel te maken, bij vergissing een heerlijke tragedie heeft geschreven? (*ididem*, p. 122)

> Ik raak de vraag niet aan wat schilderkunst is en of dit eigenlijk wel schilderkunst is, en ook niet deze: wat een portret behoort te zijn en of dit wel portretten zijn. Maak een ding, dat nergens toe dient, geen stoel, geen tafel, geen schoteltje, maak een ding, dat niet overeenkomt met een der begrippen, welke vooraf in mij bestonden: geen beeldhouwkunst, geen muziek noch iets anders, - maar laat het mijn aandacht streelen,

laat mijne gedachte het dadelijk als iets dat haar lief is erkennen, - ik zal u danken en vragen niet naar meer. (*V.O.* X, p. 13)

Deze artistieke onbevangenheid stelde Van Deyssel in staat de in hun soort goede impressionisten zowel als de goede ‘monumentalisten’ (R.N. Roland Holst enz.) te waarderen en zich te vrijwaren voor beider onderlinge ontoegankelijkheid.

Ware kunst-broeders waren Van Gogh en Van Deyssel voorts in hun verhouding tot de kleur en in hun persoonlijk coloriet. Hoeveel de kleuren voor Van Deyssel betekenden blijkt allerwegen en op allerlei wijzen: ‘Er zijn mooye dingen in Artis. Mooye kleuren. Mooye kleuren-combinaties. En kleuren zijn een heel ding voor een mensch’. (*V.O.* XI, p. 47) Van kleurigheid is bij Vincent eerst in de Franse periode sprake, waarmee allerminst gezegd wil zijn dat het donkere Brabants-Drentse werk in coloriet te kort zou zijn geschoten:

> Ge begrijpt dat de natuur van 't Zuiden niet precies kan worden geschilderd met 't palet van bv. Mauve die in het Noorden hoort en meester is en blijft van het grijs. Maar het palet van tegenwoordig is absoluut kleurig, hemelsblauw, oranje, rose, vermilloen, hoog geel, helder groen, helder wijnrood, violet. (*Br.* IV, p. 148)

Dit is dan Vincents palet van 1888. De Midi-kleuren beschrijft hij als volgt:

> De kleur is hier heel fijn eigentlijk. Als het groen fris is, is het een rijk groen zooals wij't in't noorden zelden zien, kalm. Als het verbrandt en bestuift, wordt het niet leelijk maar dan krijgt een landschap toonen van goud van allerlei kleur, groengoud, geelgoud, rosegoud, dito brons, koper enfin van citroengeel af tot de dof gele kleur van bv. een hoop gedorst graan. Dat met het blauw - vanaf het diepste bleu de roi in het water tot dat van vergeet mij nieten, cobalt, vooral helder klaar blauw - groen blauw en violet blauw.
> Natuurlijk lokt dit oranje uit -, een door de zon verbrand gezicht doet oranje. Verder wegens't vele geel spreekt violet dadelijk; een rieten schutting of grijs rieten dak of een omgewerkte akker doet veel violetter dan bij ons (*Br.* IV, p. 153)

Veel van dit coloriet is al twee jaar eerder door Van Deyssel verwerkt in een zonsondergangbeschrijving:

> De zon was lager gevallen. Uit zijn donker-oranje-gloeyende rondheid, hoog schuin, ver weg, zwierven nog rooyeriggele stralen, als stukjes regen van scherpe lijnen, door de heesters aan d'overkant van den weg neêr, alsof zij gebroken in dat groen bleven hangen. Wijdweg, aan het einde der platte velden achter de tuinen der buitens, was een laaye gloed van blakend koper uit een zee van donkerder gloeyend goud opgewasemd in de lucht, een brandende uitwolking van alle geeltinten, van beneden af uit het warme bruinende vlammen-geel rijzend door het vette okergeel, het scherpe citroengeel, het sombere hooigeel, het dik-blanke roomgeel, het groenige geel van najaarsbladen, het drooge stroogeel, het bleeke duinzand-geel, tot een lichting van hel zilverig-wemelend wit, vlottend omrand en doorsijpeld van gazig week groen, blauwigteêr violet, zacht-glad bruin. (L. van Deyssel: *Een liefde*, Ed. Harry G.M. Prick, Den Haag 1974, dl. II, p. 103/104)

Vincent ziet geel en blauw en lila in het wit van de pruimeboombloesem, Van Deyssel goudglans en blauw in de witte sneeuw: ‘Ce matin j'ai travaillé à un verger de pruniers

en fleur, ...' 'Entre temps du soleil, qui faisait étinceler toutes les petites fleurs blanches. C'était tellement beau'. '...il y a dans cet effect blanc beaucoup de jaune avec du bleu et du lilas, le ciel est blanc et bleu'. (*Br.* III, p. 195)

> Tien dagen later had het zwaar wit gesneeuwd een heelen dag en een heelen nacht en na het dinee stond de koerdeur wijd open, en in een wind-lawaai om de geraamten der kastanjeboomen lag de koer ongekreukeld dik wit, goudig glansend blauw wit onder een lucht van bleek

> winterblauw, vergrijzend in het verschiet. (*De kleine republiek*, I, p. 157)

> Il y a des moments entretemps où la nature est superbe, des effets d'automne d'un glorieux comme couleur, des ciels verts contrastant avec des végétations jaunes, orangées, vertes, des terrains de tous les violets, l'herbe brûlée où les pluies ont néanmoins rendu une dernière vigueur à certaines plantes, qui se reprennent à produire des petites fleurs violettes, roses, bleues, jaunes. Des choses qu'on est tout mélancolique de ne pouvoir rendre. (*Br.* III, p. 469)

De volgende citaten, betreffende Valkenburg, zijn mijns inziens in coloriet hier zeer aan verwant:

> Maar er waren zooveel gele tinten in de groene heesters, de zon smeet breed lila over den bergwand rechts en er sprankten zooveel glansjes door de sparreboompjes, dat Mathilde langzaam opstond, en terwijl haar korte sleep, waar ook een wit strookje uit te voorschijn kwam, bevend over het zand krulde, naar voren wandelde, het hek door, en op den weg staan bleef om naar beneden, links in het dal, te kijken. (*Een liefde*, I, p. 114/115)
> Hooger-op in de lucht stond de heele ruimte in een laayend sidderend wit-blauw, goud-flonkerend. En alles blankte schitterend. Een plekje gras en mos door-een-gegroeid, vlak bij Mathilde, glansde van niet wechgedroogde dauw met kleuren van paarlemoer. (p. 115)

Ook door de keuze van zijn onderwerpen onderscheidde Van Gogh zich van de meeste schilderende tijdgenoten. Zo'n onderwerp was bijv. de nachtelijke sterrenhemel:

> Souvent il me semble que la nuit est encore plus richement colorée que le jour, colorée des violets, des bleus et des verts les plus intenses. Lorsque tu y feras attention tu verras que de certaines étoiles sont citronnées, d'autres ont des feux roses, verts, bleus, myosotis. Et sans insister davantage il est évident que pour peindre un ciel étoilé il ne suffise point du tout de mettre des points blancs sur du noir bleu. (*Br.* IV, p. 159)

Aldus Vincent in een brief aan zijn zuster. In een andere brief schrijft hij:

> Dans le fond bleu les étoiles scintillaient claires, verdies, jaunes, blanches, roses plus claires, diamantées davantage comme des pierres précieuses que chez nous - même a Paris - c'est donc le cas de dire: opales, éméraudes, lapis, rubis, saphirs. (*Br.* III, p. 236)

In 1886 zag Van Deyssel de Nederlandse sterren al op dezelfde wijze:

> Mathilde telde de sterren, een voor een, en haar oogen sponnen stralen van de eene groep overzwervend in de andere, en altijd voort, over de heele luchtvlakte. Al die blauw-zilveren en rood-gouden stralende sterren van de donkerblauwe lucht dalend op haar hoofd, waren één kleur en één geflonker met haar ziel. In blinkende kringen, in warrelingen van zilverend blauw en goudend rood en lichtend groen dansten zij den reidans van haar liefde. Maar Mathildes droomen kwijnden in een duizeling. Zij

zag niets als goud en zilver. Een wemelende regen van helle vonken draaide er dooreen. Daalde haar blik tot de boomen, dan zag zij de sterren nog onder de takken, door de takken, overal in de rondte. En het gaslicht vlamde hoog daar tusschen door. En al heviger werd het vuur. Alles kwam samen en tintelde wech in elkaâr. Er was een val van diamanten in een geel en roode vlammenzee. (*Een liefde*, I, p. 25)

Zowel in de kleuren als in de vormen zocht Vincent naar vereenvoudiging:

> Tout en travaillant toujours directement sur place, je cherche à saisir dans le dessin ce qui est essentiel - puis les espaces, limités par des contours, exprimés ou non, mais sentis, dans tous les cas, je les remplis de tons simplifiés également, dans ce sens que tout ce qui sera terrain participera d'un même ton violacé, que tout le ciel aura une tonalité bleue, que les verdures seront ou bien des verts-bleus ou bien des verts jaunes, exagérant à dessein les qualités jaunes ou bleues dans ce cas. (*Br.* IV, p. 194)

Zo zag Van Deyssel de essentiële vormen en kleuren van het boerenland verwezenlijkt in La Terre: '...de velden met hun éenige groen en hun éenige zwart en hun éenige geel, en hun éenige vastheid en breedte, de huizen met hun éenigen stand en hun éenige grijsheid, ... (*V.O.* I, p. 129) '... in de wrongen van hun leven, in de rechtheid van hun dood, ...' (*V.O.* III, p. 108)

Kleuren komen alleen tot hun rijkste potentie bij de gratie van de nabijheid van bepaalde andere kleuren:

> Wat de aardappeleters betreft, het is een schilderij dat *goed in't goud doet*, dat weet ik zeker. Doch't zou evenzeer goed doen op een muur, die met een papier behangen ware, dat een diepen toon van rijp koren hadde.
> 't Is echter *eenvoudig niet te zien* zonder die *afsluiting* er bij. (*Br.* III, p. 22)

Van Deyssel zag't al niet anders:

> Iets nu, dat op zich zelf mooi is, vertoont zich niet alleen niet als zoodanig, maar kan eenvoudig leelijk worden, waar het slecht omgeven is. Om een goeden ruiker of een goed bloemperk te maken, moet men een kunstenaar zijn.
> Weinig tuinlieden zijn kunstenaars; daarom ziet men zelden mooi bloemen of mooye bloemen, wat het zelfde is. (*V.O.* XI, p. 47/48)

Vincent geloofde in de suggestiviteit van kleuren: 'J'ai cherché a exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines'. Van Deyssel gebruikt dezelfde kleuren om giftigheid uit te drukken:

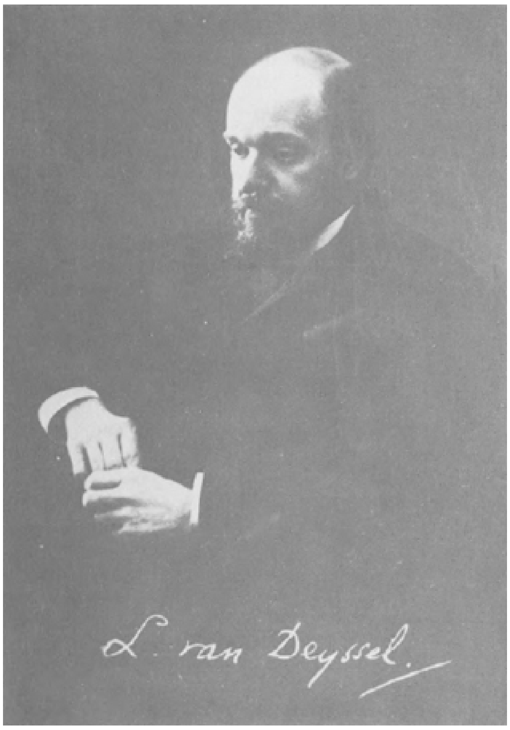
> Dat Parijs, waar de menschheid als in een broeikast, een soort van bizaar en ziekelijk tweede-leven leidt, geen leven zoo groot-schoon als van torenhooge-boomenwouden, maar een leven zoo mooi-vreemd, zoo fijnintens als van donker-groene giftplanten met bloedroode bloemen, ... (*V.O.* I, p. 217)

'*Kleur drukt uit zich zelf iets uit*', schreef Van Gogh (*Br.* III, p. 77) en elders: '... le désir d'exprimer quelque chose par la couleur même'. (*Br.* III, p. 348)

> Et dans un tableau je voudrais dire quelque chose de consolant comme une musique. Je voudrais peindre des hommes ou des femmes avec je ne sais quoi d'éternel, dont autrefois le nimbe était le symbole, et que nous cherchons par le rayonnement même, par la vibration de nos colorations. (*Br.* III, p. 294)
> ...l'étude de la couleur. J'ai toujours l'espoir de trouver quelque chose là-dedans. Exprimer l'amour de deux amoureux par un mariage de deux complémentaires, leur mélange et leurs oppositions, les vibrations mystérieuses des tons rapprochés. Exprimer la pensée d'un front par le rayonnement d'un ton clair sur un fond sombre. (*Br.* III, p. 294/295)

De negentienjarige Van Deyssel beschouwde het adjectief ‘geel’ in plaats van ‘bang’ of ‘droef’ bij de krans der vallende najaarsblaren als ‘een overwinning der kleur als gevoelstolk,

een triomf van het levende, beeldende adjektief op den alleen rhetorischen dooden vorm'. (*V.O.* II, p. 83) Sindsdien bediende hij zich in talloze gevallen van metaforische kleur-adjectieven: 'een zilver-witte berusting' (*V.O.* I, p. 5), 'grijze verveling' (*V.O.* I, p. 19), 'de zwarte, de rood-zwarte haat' (*V.O.* I, p. 84), 'blauwe blijdschap' (*V.O.* I, p. 89) enz. De overeenkomst met Van Gogh is echter volkomen, als van een schilderij van Toorop wordt gezegd, dat



Lodewijk van Deyssel, omstreeks 1905, geportretteerd te Antwerpen.

> het eigenlijke feit der schilderij zich bevindt in het sentiment dat door combinatie van kleuren wordt te weeg gebracht.
> In deze factuur behandeld, kan dus een meisjes-figuur wel weemoed uitdrukken, maar niet méér of niet ánders dan een struik of bloementros, dat is dus alleen door haar kleuren, door met haar kleuren deel te nemen aan den algemeenen toon. (*V.O.* X, p. 14/15)

Ook in de Rembrandt-opstellen constateert Van Deyssel de gevoelsinhoud van een schilderij buiten de ogen, gelaatstrekken, gebaren enz. van de geportretteerde:

> Deze schilderij stelt voor een stillen, plechtigen, droevigen levens-avond. De bruine tint van den achtergrond, die om de vrouw heen is, een zeer droevig vaalbruin, waar nauwelijks een weinig licht door schemert, zoodat haar schaduw er nog in te onderscheiden is, vormt als een nis van treurigheid om de gestalte heen. (*V.O.* IX, p. 98)
> Het mooiste op deze kleine schilderij is de figuur der moeder, Hendrickje, zooals zij het boek, waarin zij aan't lezen was, met de eene hand onder het boek door en met de vingertoppen weêr naar boven tegen de bladzijden gehouden, liggen laat, om, met de andere hand het wiegekleed opheffend, eens naar het kindje in de wieg te kijken. De man staat intusschen zijn timmermanswerk te doen meer achter in het vertrek, dat het gewone verblijf eener arme familie realistisch voorstelt, terwijl de

> engeltjes boven in den hoek zweven, zonder de opmerkzaamheid van den timmerman en zijn vrouw te trekken.
> Het heerlijke, het 'heilige' bevindt zich in den toon der schilderij. (*V.O.* IX, p. 96)

Taal naar Van Deyssels hart zou stellig Vincents volgende bewonderingsbetuiging zijn geweest: '...c'est là des figures complètes où quant au dessin il n'y a absolument rien à faire que de l'admirer. Car Monticelli alors arrive à un dessin gras et superbe comme Daumier et Delacroix'. (*Br.* III, p. 319) De naturalist Van Deyssel adoreerde immers een brede, zware, forse stijl: 'Ik houd van schrijvers, die lang-uit erge mooye, errege groote zaken schrijven, ik houd van schrijvers, die langdurig kunnen zijn zonder te herhalen of te vervelen, van schrijvers met volumineuze, dikke, breede, zware zinnen'. (*V.O.* I, p. 211/212)

> Zola is geen verfijner, Zola is een klassieke. Zijn stijl is van minder artisticiteit dan die der verfijners, maar die stijl is voor nu en voor altijd, met zware houweelslagen in het gesteente van de taal gehouwen. Zijn Volzin is niet persoonlijk, niet van de teederste trillingen en de wazigste wademing van het zich verklankende denken en voelen samengemarteld, maar die Volzin is grof-heerlijk, dikmachtig, met de onpersoonlijke breedheid van het onbewuste leven, dat is, zonder zich te weten. (*V.O.* I, p. 128/129)

Dit zijn dan enige, maar waarlijk niet de enigste, sappige variaties op het thema 'gras et superbe'.

In zijn 'Nieuwjaarsdag-ontboezeming' had de amper achttienjarige en nog ongereputeerde Van Deyssel de moed, zijn land te kapittelen, en tot onze voorouders waardige prestaties aan te sporen: 'Ik hoop, dat men hoe langer hoe minder de middelmatigheid ten throon zal verheffen. Ik hoop, dat men zal weren wat oudbakken, uitgediend, laauw, vaag en krachteloos is'. (*V.O.* II, p. 54) 'Mogen wij mannen zijn van initiatief, ondernemers en baanbrekers'. (*ibidem*, p. 55)

> Daar moet vooral krachtsopenbaring zijn in de kunst. Wij hebben menschen noodig met gloeyende hoofden en bonzende harten. Ons faalt geestdrift. Een genie in ons midden vermoeit ons, daarom sluiten wij ze buiten in plaats van onze oogen te wennen aan het staren in een lichtbol. (*V.O.* II, p. 56)
> Ik hoop, dat men meer om beginselen dan om spoorwegongelukken, meer om Ideeën, dan om nieuwtjens geven zal. Ik hoop, dat wij eerder groote mannen zullen hebben, die zich niet altijd meester zijn, dan ordehuldigende lieden, die van het middelmatige een regel hebben gemaakt. (*V.O.* II, p. 57)

Dit zijn vertrouwde geluiden voor wie de brieven van Van Gogh heeft gelezen: 'Je souhaiterais que tu eusses près de toi quelque chose de plus crûment vivant, de plus chaud, que les Hollandais'. (*Br.* III, p. 217) 'Gevolgelijk mijn plan is steeds te wagen, liever te veel dan te weinig, stoot men dan zijn hoofd wegens te veel, enfin dan stoot men het'. (*Br.* II, p. 337)

Een hoogst belangrijke nauwe verwantschap tussen beider kunstenaarschap openbaarde zich in hun vermetele streven naar uitdrukking van het onzegbare, naar uitbeelding van het meer gevoelde dan waargenomene:

> Je suis ainsi toujours entre deux courants d'idées, les

> premières: les difficultés matérielles, se tourner et se retourner pour se créer une existence, et puis: l'étude de la couleur. J'ai toujours l'espoir de trouver quelque chose là-dedans. Exprimer l'amour de deux amoureux par un mariage de deux complémentaires, leur mélange et leurs oppositions, les vibrations mystérieuses des tons rapprochés. Exprimer la pensée d'un front par le rayonnement d'un ton clair sur un fond sombre.
>
> Exprimer l'espérance par quelqu'étoile. L'ardeur d'un être par un rayonnement de soleil couchant. Ce n'est certes pas là du trompe-l'oeil réaliste, mais n'est-ce pas une chose réellement existante? (*Br.* III, p. 294/295)

De hierin voorkomende symboliek telt niet mee, hierin verschilde Vincent van Van Deyssel. Opmerkelijk is natuurlijk: ‘la pensée d'un front’. Deze gewaagde onlogische verbinding was toen modern, karakteristiek voor De Goncourt, impressionistisch. Ze is al vast vergelijkbaar met: ‘Een oude vrijster schonk, met ernstig *voorhoofd*, koffie, ...’ (*Een liefde*, ed. Prick, I, p. 115, Den Haag, 1974). Veel sprekender is de overeenkomst met: ‘Kramer zelf liep meê in zijn kompanjie, die stilletjes het geval besprak onder *slim turende voorhoofden*’. (*De kleine republiek*, ed. Prick, I, p. 144, Den Haag, 1975) Van Gogh wil het denken dus uitdrukken door een helder stralende kleur tegen een donker fond. Van Deyssel komt toch, dunkt me, wel heel dicht in zijn buurt met:

> ...die zoo als geen nog, in de gewaagdste vaart de opperste toppen van het mensch-zijn bereikte en aan den afgrond van den waanzin bleef staan, met tevreden en zekere oogen, en *met het blanke hittelicht der voldane liefde* op het voorhoofd. (*V.O.* I, p. 36)
> ...Willem Norèl is mijn vijand en ik ken hem wel, ik ken hem goed, hij liep en stapte met zijn stevigen tred om mijn dolend spelende kinder-lijf, hij sloeg mij op de handen, die naar verboden vruchten grepen, hij lachte koelmeerder als ik een spook in den kamerhoek zag, en later in den bont-ijdelen, dronkenen, dansenden, minnenden jongelingstijd, vond ik altijd en altijd zijn smalenden blik vol lage waardigheid die mij betuurde, maar dan brak tegen mijn dwazen weêromblik en den anderen kant uit ging onder het voorhoofd, het voorhoofd *blij-glansend* van ijdele wijsheid en afschuwelijke zich-beter-weting. (*V.O.* I, p. 330/330)

...de oogen groot, dik, vet-bollig en levend bruin, met een tartings-glans van beheerschd vleeschleven, waarin samenkwamen *de zegevierende voorhoofdsglans* en alle de dikke tanden sappig wit en wolvilt zichtbaar’. (*De kleine republiek*, I, p. 12) De volgende prachtige briefpassage wekt ook onmiddellijk Van Deyssel-associaties:

> Mon Dieu!, c'est un bien mauvais petit pays ici, tout y est difficile à faire pour démêler le caractère interne et pour que cela ne soit pas une chose vaguement vécue, mais du vrai sol de Provence. Alors pour arriver à cela c'est qu'il faut labourer et dur, et alors ça devient naturellement un peu abstrait; car il s'agit de donner au soleil et au ciel bleu sa force et son éclat, aux terrains brûlés - et mélancoliques souvent - leur fin arôme de thym. (*Br.* IV, p. 232)

Dat de negentienjarige Van Deyssel niet gediend was van het oudbakkene, uitgediende, lauwe, vage en krachteloze zagen we hiervóór. Natuurlijk moeten we de weergave van het fijne thijmaroom in een schilderij niet te letterlijk opnemen, het schilderen van een geur is een onuitvoerbare taak. In ieder geval streefde Van Gogh constant even zeer naar suggestieve uitbeelding van het onzichtbare als Van Deyssel naar de beschrijving van het vrijwel onbeschrijfelijke: de persoonlijkste en verfijndste aspecten van zijn werk. Een literator, bovenal uit de impressionistisch-symbolistische tijd, nam in zo'n geval zijn toevlucht tot het expressiemiddel der synesthesie. Aldus Van Deyssel in het suggereren van de braadgeur: ‘Er was nog maar een vale geur over de tafel, waarin door de deurreten scherp-bruine luchtjes van gebraad en roosterende pannen ademden...’ (*V.O.* III p. 153). Twee verschillende geuren worden hier met optische adjectieven gesuggereerd, ‘scherp’ heeft in het zintuigelijke betrekking op de tastzin. Ook geluiden worden met kleuradjectieven getypeerd: ‘Maar om half-éen bielebangde de groote bel, gestadig in de verborgen ruimte, toen de studiezaal opendeurde in hevig luigejuich inwaayend, met kletsende geelgroene slagen om de hoofden...’ (*De kleine republiek*, I, p. 49) Zowel de kunst van de jonge Van Deyssel als die van de ‘Franse’ Van Gogh moeten we in principe begrijpen vanuit de meesterlijk geformuleerde visie van Van Deyssel op De Goncourt: ‘...hij heeft geihaugureerd de kunst der fijne, indringende, observatie-naar-buiten’.

> ...dat hij zijne persoonlijkheid met haar bewerktuiging als individu-éenheid-in-zich-zelf ter zijde liet, om zijn bewust-zijn te doen óvergaan in de buiten hem door hem gezien wordende dingen, waardoor die dingen als bezield werden, als een ziel, een innerlijk leven, kregen, en het leven manifesteerden, dat de wil van zijn observatie hun had ingegeven. (*V.O.* I, p. 228)

Nog eenmaal kom ik terug op de ontzaglijke betekenis van de kleuren voor Van Deyssels kunstenaarsleven, nu wij naderen tot de verbijsterende tweelingverwantschap van beider kunst in de late jaren tachtig: ‘En de vormen, èn de kleuren! Zijn talent is nooit gegaan op den zoeten maatgang der lijnenspelen; zijn pen heeft nooit gebeefd als hij staarde in de diepten der kleurenmuziek’. (*V.O.* I, p. 80)

> Hij heeft nooit, niet het denkbeeld, maar de gewaarwording gehad van het onpositieve van de stof, van dat slechts datgene bestond, wat hij zag, en alleen op het oogenblik, dat hij 't zag; hij heeft nooit gevoeld als was elk zijner blikken niets als een korte droom van kleuren. (*ibidem*)

‘Neen. hij heeft de zware kleuren ook niet zien woelen en golven voor zich uit, de teêre tinten zijn nooit komen weenen om zijn hoofd’. (*V.O.* I, p. 81) ‘Hij heeft nooit in zich zelf dien wonderen spiegel ontdekt, die de geziene stukken waereld weêrkaatst als met paarlemoerglansen overgoten’. (*ibidem*) Dit zijn uitingen die men - de formidabele stijl even buiten beschouwing gelaten - eerder aan een schilder dan aan een schrijver zou toeschrijven. Ze dateren van 1886, hetzelfde jaar waarin het gedeelte van *Een liefde* ontstond, dat mij de sensatie opdringt van oog in oog te staan met een omzetting in woorden van Vincents enkele jaren later ontstane Provence-schilderijen. In 1888, in het Lidewijde-opstel, gewaagt Van Deyssel van gepassioneerde kunstenaars, bij wie we vooral niet minder aan Van Gogh dan aan hemzelf moeten denken:

> ...alle groote liefden van die vizioenen-dronkenen, die waggelden over de aarde in de ongeziene heerlijkheid hunner bovenaardsche droomen,

> en van die wankelden door de wereld in verrukking van kleur, in vervoering van geluid, in bedwelming van lijnen en vormen, ... (*V.O.* I, p. 167/168)

Op pag. 59 van mijn Groningse dissertatie: *Over woord en zin in het proza van L. van Deyssel* (1942) zei ik van ‘de gloed-

rijke beschrijvingen in het 13e hoofdstuk van Een liefde', dat de daarin voorkomende visie 'zeer verwant schijnt aan die van Van Gogh uit dezelfde tijd'. In een onderhoud met Van Deyssel in de zomer van 1943 stemde de auteur met deze opvatting in. (Zie ook Dr. H.G.M. Prick: *De Adriaantjes* (1977), p. 259.) Intussen werd in mijn proefschrift de ronduit verbluffende overeenkomst in lijn en kleur tussen de beschrijvingen van Van Deyssel en de schilderijen van Van Gogh zeer onvoldoende gedemonstreerd. Bovendien werd daar niet vermeld, dat Van Deyssel Van Gogh hierin de loef afstak, dat hij tot deze fenomenale prestaties twee jaar voor Van Gogh in staat bleek. Waar dan nog bij komt dat Vincent schilderde in de zon en de kleurengloed der Provence, terwijl Van Deyssel moest putten uit een Gooise zomer en daarbij hoogstens kon teren op herinneringen aan Laroche. Er werden dus veel zwaardere eisen gesteld aan zijn verbeeldingskracht. Vincents omhoogkronkelende bomen, vóór het sidderend azuur, onder een laaiende zon, hadden hun ongeziene voorbeeld in de volgende hartstochtelijke beschrijvingen uit *Een liefde:*

> Alle boomen stonden luid in de hoogte, in heffende opstamping gestooten naar de lucht. Alle heesters krioelden hun groene zenuwnetten in dikke dof-verstijfde groen-vlammen tusschen de boomen door, schuin tegen elkaâr in stijgend, op-schreeuwend tegen den blauwen middag, maar hoog van de boomentoppen wemelde in hittezilveringen, een kokende goud-geel-waseming tot de gloeyende blauwbekapping, waarin de laatste wolkendradingen wechsluyerden. En over de buigende boomen gleden en beefden de goud-blauwingen tot Mathilde. En achter haar, van de verre geelstoffing van den weg, waarin, door de gaten der hooge groenmassaas pakken hittelicht neêrsidderden en doodreutelden op het platgebrande wit van den grond, kwamen, omstuwd door de breede kreten van het woestdartelende heestergroen om de blank-glansende stukken huizengevels, de hooge iepen op haar aan, klein in de verte, maar grooter, grooter wordend, man aan man met hun dikke, warme stammen, grooter, breeder, hooger, en eindelijk opstaand achter haar, bij haar, aan haar, in éen geweld van geluidloos leven, éen staan van groene krachten, éen gestolten klimming van wil en van daad. (*Een liefde*, II, p. 155/156)

'...daar dwarrelden de verre hooge heesters omhoog, en joegen door-een, en dansten van groen, licht-groen opspringend en borend hun spelende wildheid door het lage neerdruischende blauw...' (*Een liefde*, II, p. 155)

> Al het wit was ingeslurpt door het blakende, daverende hemelblauw, dat gloeyend glinsterde in neêrwarrelingen van zwart-goud-poeyering en als een ziedende zee met donkere blauwbulten en lichtere blauwheffingen, daalde en steeg, daalde, daalde, zijn zonnevlakten neêrbreedend om den hettenden vuurkolom van de stortende zon, die een regen van bliksems losstookte over de schroeyend-vermoorde uitstrekking der zich openwentelende en heenspreidende tuinvlakten. Breede slangen laagend blauw wimpelden af van de lucht, in een foltering van blauw tusschen het schuin wegkrimpend boomengroen zijgend, goud-blauw over de buitenste bladeren brandend, een doffe krijt-goud-gloed over de midden-bladeren drukkend, in gouden grillen windtrillend, vonkend, spuitend, uitspruitend, neêrsprietend, heensprankend om de hijgende takjes, bosjes gouden naalden schietend in de diep-groene boomenharten. Zware afblauwsels goudden neêr over het dak, over de boomen en heesterhoogten in de

> verte, van alle zijden naderend en zich rond neêrdrukkend in éen vlammende vuurschittering. Golvenwolken van witte hitte zwalkten door de ruimten, tusschen de openingen glijend en voort stoomdwarrelend in de verheid. (*Een liefde*, II, p. 157)

'Hoog naast haar donker-glansde het dennenboschje, merelklanken zilverkrulden in de zware hittelagen, die zwalkten in groen-geel smeulende zwenkingen door de ruimten'. (*Een liefde*, II, p. 154) Tot zover de vermeerderde en gewijzigde versie niet alleen van de Van Gogh-passage op p. 59 van mijn proefschrift, maar tevens van de uitwerking daarvan in mijn *Lodewijk van Deyssel* (1954), p. 47. Hetgeen Vincent in een brief aan zijn zuster te berde brengt over de uit het geheugen geschilderde tuin van het ouderlijk huis kan ook worden toegepast op Van Deyssels tuinbeschrijvingen:

> Je ne sais si tu comprendras que l'on puisse dire de la poésie rien qu'en bien arrangeant des couleurs, comme on peut dire des choses consolantes en musique. De même des lignes bizarres, cherchées et multipliées, serpentant dans tout le tableau doivent non pas donner le jardin dans sa ressemblance vulgaire, mais nous le dessiner comme vu dans un rêve, à la fois dans le caractère et pourtant plus étrange que dans la réalité. (*Br.* IV, p. 163)

Onze bewondering voor Van Deyssels 'geschreven Van Goghs' stijgt nog aanzienlijk als we lezen wat Vincent dankte aan de Midi:

> Dans le midi, les sens s'exaltent, la main devient plus agile, l'oeil plus vif, le cerveau plus clair, à une condition pourtant; c'est que la dysenterie ou autre chose ne vous gâte pas tout cela en vous débilitant trop. Là-dessus, j'ose bien me fonder pour croire que celui qui aime le travail artistique verra dans le midi ses capacités productrices se développer; mais gare au sang et gare à tout le reste. (*Br.* IV, p. 226)

Ook *Menschen en Bergen* (1886-1891) bevat 'Van Goghs':

> O de dag staat volgewaaid te branden met het groen en witte vuur, het gloeyend bronzen mos, de weg van witte asch, de bosschen broeyen, de verten smeulen, de horizonnen dreigen, hun dampen zijn stedengedruisch, de geheven boomenarmen. (*V.O.* III, p. 183)
> De bosschen staat te golven onder de alploffende en over hun zwart-groene gebladerten-bedden wentelende paarllichtende lichtwolken. Aan de horizonnen staat de donker-paarlemoerige verschansing van dampen gebouwd. Hij gaat door de zonne-schoten die in de poelen boren, door de vlammende pijlen in het blinke heestergroen, in tintelende vlokken sneeuwt het guldene, de gouden zonneklok luyt. (*ibidem*, p. 181)

De metafoor 'zonneklok', zeer expressionistisch, zou Van Gogh wel te ver zijn gegaan.

> De goud-gulden stilte heeft zich vol-trokken in het alom, in het tintelende opene wijde, zij heeft hem gevangen op haar open lichtbaan, van den top van haar schitterend-ver-schrikkelijke hoogte hangen de met lichtsterren wemelend doorfonkelde blauwingen neêr naar de lage verten. (*ibidem*, p. 181)
> Met het iezegrimmig kamertje aan de wangen, zich opdringend aan weêrskante van de oogen, blijdden de oogen vooruit, wijd-bekijkend het

helle geel-gevelen der omhuizing, die scherp-afgedaakte vlak-klompen bouwde tegen den hevigen hemel aan van schreeuwend nat groenig blauw, met fel witte schielijk weg-kruyende wolkenpruiken, waartusschen de zon in een stralenstorm aanschoot, goud in zwart-blauw borend in de toespiege-

lende vensterrij rechts, ... (*V.O.* III, p. 165)

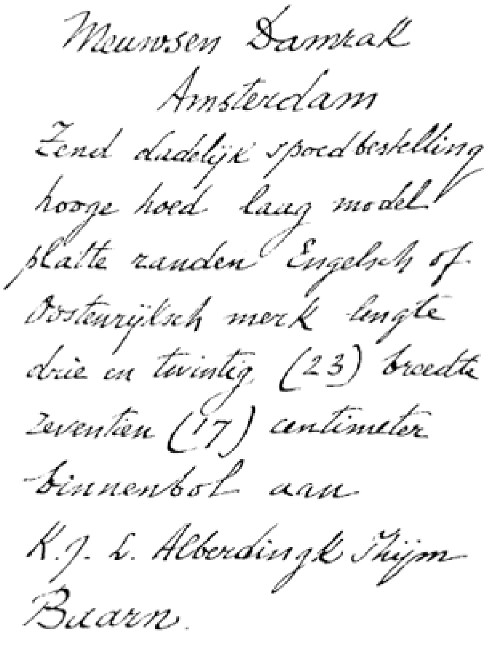
Dit is noch Haagse, noch Amsterdamse School-achtig, door het helle coloriet en de felle contouren en de onstuimige visie; ‘zwart-blauw’ (verder het ‘zwarte goud-blauw’, V.O. III, p. 178) en ‘stralenstorm’ is al zo Van Goghs als maar mogelijk is; de ‘scherp-afgedaakte vlak-klompen’ zorgen dan bovendien nog voor een vleugje cubisme avant la lettre. De portretten met hun scherp gemarkeerde hoofdtrekken en de sprekende kleuren vertonen dezelfde nauwe verwantschap: ‘...een magere meid, met in't werk samenkrimpend bakkes onder oranjehaar, stond te wrijven en te wasschen in bellend en rinkel-spattend zeepsop, met een rood schuin vlaggerig doekje onder haar nek, dat opwapperde in den wind, ...’ (*ibidem*, p. 166)

> ...maar dan de blikken naar punten, niet-meer-wetend van opzij, weg in al het van-vorene, eerst ziend, in te gelijk bewust-wordende bovengewone den kop aansarrende hevigheid van hard-wezenlijkheid van stand en in-innigheid van kleur: het meidenlijfblauw en -rood en den hooyigen kop, effen, glad, kaal, gepoetst met slijpingen van ochtendlicht, hard-donker opstaand tegen de ziedende zilver-blauw-tinteling in; ... (*V.O.* III, p. 171)

Die woordkunst en die schilderkunst waren meer dan innig verwant, ze vormden een tweeling, als Gorters rozen:

> rozeroode rozen tusschen groene blaan
> samen gesproten van uit eene steel

(*Verzen* (1890), p. 29)


Meuwsen Damrak
Amsterdam
Zend dadelijk spoedbestelling
hooge hoed laag model
platte randen Engelsch of
Oostenrijksch merk lengte
drie en twintig (23) breedte
zeventien (17) centimeter
binnenbol aan
K.J.L. Alberdingk Thijm
Baarn.

En passant[*]
Lodewijk van Deyssel

Van Deyssel is oud geworden, hoorde men fluisteren op de receptie, welke de 85-jarige gisteren te Haarlem hield. Alsof men van hem, de laatste der tachtigers, de eeuwige jeugd mocht verlangen. Voor ons blijft dat middaguur in het Haarlemse

* Uit: De Tijd, 23 september 1947.

Frans Halsmuseum onvergetelijk. Zeker, daar zat een oud man: de machtige schedel glanzend, het gelaat wat rose overtogen, neus en kin geprononceerd, een martiale snor, en die wonderlijke ogen nog steeds uit de koers. Maar voor ons zetelde daar een reus, een veldheer, een bijkans legendarische held. In de middagschemer van die plechtige Renaissancezaal, waar kaarslicht boven de kronen zweefde, brandde een reusachtige korf rode dahlia's als een exotisch offer aan zijn voet.

Het brillante woord, dat Van Duinkerken, feestredenaar bij uitnemendheid, tot hem richtte, drong slechts bijwijlen tot ons door. Ons fascineerde dat gelaat, die schedel als een helm, die oude, toch zo sterke handen, welke ooit het schoonste proza schreven en, rustend op zijn knie, gedompeld schenen in het fluïdum der eeuwigheid. En toen hij zich verhief om in de aangrenzende goudleer-zaal de persoonlijke gelukwens van vrienden en vereerders in ontvangst te nemen, was het, toen die stramme, licht gebogen gestalte zich langzaam ging voortbewegen, als zagen wij de Golem zelf. Kijk goed, zeiden wij tot ons zelf, daar staat hij, daar gaat hij: Van Deyssel.

Tijdens de receptie, die volgde, hebben wij hem op ons gemak geobserveerd. De langwerpige gewelfde schedel als van een Oosters idool lichtte in het schijnsel der lampen van film-mensen en fotografen bijwijlen fel op tegen het donker mahonie van een kussenkast, met Delfts blauw bekroond. Daar hing een stilleven van Heda als een hulde aan de gourmet, het vrouwenportret van Nicolaas Maes, terzijde, mocht op dit uur zijn muze verbeelden. Tussen hen, die zich verdrongen om zijn zetel, zagen wij de helblonde kleinzoon Lodewijk Alberdingk Thijm en konden aan hem constateren hoe de krachtige lijn van de Thijmneus, als ooit de lip van Habsburg, zich voortzet door de generaties. Zoals de allerjongste aanwezige Thijm, de elf maanden tellende Bertje, die met een rose slabbetje voor het feest van de patriarch bijwoonde, diens bruine ogen heeft geërfd.

Bij ons heegaan, tegen het eind der receptie, keerden wij in de deur ons nog éénmaat om: Van Deyssel zat daar met een glas sherry in de ene, een petit four in de andere hand. Hij glimlachte zowaar, terwijl het éne oog toevallig in onze richting keek. Dat beeld, als laatste, namen wij in ons op. Zó, dachten wij, willen wij ons Van Deyssel blijven herinneren.

Van Deyssels blijde herkenning van Zola
Pierre H. Dubois

Lodewijk van Deyssel is geboren in het jaar waarin Emile Zola's eerste boek het licht zag, de *Contes à Ninon*, in 1864. Zijn eigen debuut, waarbij hij ook voor de eerste maal zijn pseudoniem gebruikte, was een uitvoerig artikel over o.a. Zola in de Dietsche Warande van 1881, het tijdschrift van zijn vader, J.A. Alberdingk Thijm, onder de titel ‘De eer der Fransche meesters’. Daarin nam de jeugdige zoon van de katholieke voorman het op tegen een ander vooraanstaand katholiek, dr. W.J.F. Nuyens, toen deze in Onzen Wachter de zedelijke opvattingen van Franse schrijvers als Hugo, Dumas en Zola, die niet met de zijne strookten, als onzedelijk van de hand wees. De discussie leidde zelfs tot de eerste afzonderlijke publikatie van Van Deyssel in 1882, de brochure *Een wederwoord voor Dr. H.J.A.M. Schaepman. Nog over ‘Fransche Meesters’;* de priester-staatsman-dichter was immers zijn geloofs- en bentgenoot te hulp gesneld, toen deze door een onbekende blaag, en nog wel in het blad van hun vriend Thijm, was aangevallen. Maar Schaepman kwam van een koude kermis thuis, want zijn tegenstander, van wie hij de jeugd laat staan de afkomst niet vermoedde, was hem in alle opzichten de baas. De naam Zola komt in de brochure slechts éénmaal, terloops op bladzijde 5 voor, omdat Van Deyssel met het instinct en de perversie van de jeugd Schaepman bestrijdt op het algemene terrein van het morele waardeoordeel en zijn tegenstander met zijn historische kennis van Bossuet overtroeft onder het kwistig aanhalen van citaten uit Deuteronomium, Augustinus en Thomas van Aquine, - in het latijn uiteraard.

In het oorspronkelijke artikel in De Dietsche Warande was meer sprake van Zola en het is voor de relatie tussen Van Deyssel en de Franse schrijver opvallend genoeg dat zijn schrijversloopbaan met Zola is begonnen; men zou trouwens met enig recht kunnen zeggen dat die belangstelling een levenlang voortduurde, zij het niet ononderbroken en op dezelfde manier, want van Deyssel schreef nog over Zola na zijn tachtigste jaar, in juli en september 1944, in oktober 1946 en mei/juni 1949. En zelfs in zijn laatste boekpublikatie, de *Aantekeningen bij lectuur* uit 1950, treft men nog notities over Zola aan. (Zie daarover Harry G.M. Prick - wie anders? - in ‘Emile Zola vijftig jaar later’, Maatstaf, nov. '72, pp. 402-421).

Vanaf *Pot-Bouille*, het in 1882 verschenen deel X van Zola's uit twintig delen bestaande romancyclus der Rougon-Macquart, heeft van Deyssel vrijwel deel voor deel, en meestal in het jaar van verschijnen, met zijn commentaar begeleidt. Maar uit verschillende opstellen die niet rechtstreeks of uitsluitend op Zola betrekking hebben, blijkt genoegzaam dat hij ook de voorgaande negen delen, tussen 1871 en 1880 verschenen, las. Dat wordt al uit dat eerste artikel, ‘De eer der Fransche meesters’, duidelijk, als hij dr. Nuyens toevoegt:

> Och, mijnheer, lees *L'Assommoir*, en ge zult niet meer zeggen dat het volk, dat daar in zijn ellendigsten toestand wordt afgeschilderd, gevleid wordt. Lees *Nana* en ge zult nooit beweren, dat de slechte vrouw daarin op een piedestal wordt gezet. Waar gebeurt dat, mijnheer? In *La Conquête de Plassans?* In *La Fortune des Rougon?* In *Le Ventre de Paris?* Neen, niet waar?

Dit artikel verscheen in de augustus-aflevering 1881 van de Dietsche Warande (blz. 478-512). Van Deyssel, geboren op 22 september 1864, was op dat tijdstip dus nog pas zestien jaar! Wanneer ik die leeftijd in aanmerking neem, bedoel ik daarmee niet de hartstochtelijkheid van zijn aanvankelijke bewondering voor het naturalisme

te relativeren, maar te verklaren hoe voor een ongewoon sterk talent in statu nascendi de confrontatie met iets nieuws dat zozeer brak met het bedaarde en kneuterige ‘realisme’ in de Nederlandse creatieve literatuur van die tijd, tot een spoedig doorbrekend paroxisme leiden kon.

Het feit dat ook een oudere als Jan ten Brink, sinds 1875, Zola bewonderde (en zelfs een boek aan hem wijdde, *Emile Zola*, *Letterkundige Studie*, 1879) en dat vóór Ten Brink Huet en na beiden, maar vóór Van Deyssel, G. Valette, A.G. van Hamel en dr. Francesco waarderende stukken over hem schreven, doet aan die constatering niets af: hún appreciatie was gematigder, bedaarder, ‘Hollandser’; het was een volkomen anderssoortige ontdekking, die niets had van een ‘herkenning’, zoals bij Van Deyssel.

Het woord ‘herkenning’ vergt overigens een nadere toelichting, die niet zo moeilijk te geven valt, wanneer men Van Deyssels ontwikkeling in zijn *Verzamelde Opstellen* volgt. ‘Niet zo moeilijk’ is trouwens ook weer een beetje een understatement. *Verzamelde Opstellen* (deel een) opent immers met het befaamde stuk ‘Nieuw Holland’ - waaruit iedereen de regel kent ‘Wij willen Holland hoog opstooten midden in de vaart der volken’ - en staat daarin vermeldt met het jaartal 1884, toen de schrijver dus twintig was of worden moest. Helaas heeft literair onderzoek uitgemaakt dat dit jaartal niet juist kan zijn. In een nawoord bij een zo pas verschenen afzonderlijke uitgave, *Nieuw Holland door Lodewijk van Deyssel*, Amsterdamse schotschriften 3, C.J. Aarts, Amsterdam 1979, geeft Prick de geschiedenis van dat onderzoek, waaruit overigens niet komt vast te staan wannéér de tekst, die voor de allereerste maal gepubliceerd werd in oktober

1894, datum van verschijning van de *Verzamelde Opstellen*, werkelijk geschreven werd. Zeker niet in 1884, want er staan zinspelingen in op zaken die van later dateren, zoals de scherpzinnige criticus W.G. van Nouhuys in een bespreking van datzelfde jaar al vaststelde. Zeker is, zoals Prick vermeldt, dat het handschrift op 14 november 1887 naar de Amsterdamse uitgever Brinkman werd gezonden en dat het op dat tijdstip dus geschreven was. Het maakt een paar jaar verschil, maar niet voldoende om aan de inhoud ervan niet meer dezelfde initiale spontaniteit en passie toe te kennen die men er altijd aan toegekend heeft en die voor Van Deyssels hartstocht voor Zola en het naturalisme van zoveel betekenis is.

Uit 'Nieuw Holland' licht ik, temidden van veel andere uitspraken, er enkele uit die dat kunnen illustreren:

'De Literatuur, alleen om zich zelfs wil bestaand, en zich des-bewust, is een verschijnsel in onze eeuw opgekomen, en dat in de maatschappij de nieuwe carrière van woordkunstenaar heeft doen ontstaan' (p. 11);

> Het begrip van woordenkunst, als kunst over en om zich zelf, en van beoefenaars dier kunst, voor haar alleen levende in de maatschappij, dagteekent in Frankrijk eigenlijk pas van 1840. Want bij Victor Hugo nog, wat een religieuze en politiek-sociale bedoelingen! Het zijn Shelley in Engeland, Musset, Balzac in Frankrijk, die eenigszins waren wat men zich thans onder woordkunstenaars voorstelt. Zola vertegenwoordigt duidelijk en volledig mijn bedoeling: iemant, die de kunst van het woord beoefent alleen om de kunst van het woord te beoefenen en die daarvan zijn eenig en dagelijksch werk heeft gemaakt (p. 12);
> Ik ben den Heer ten Brink zelfs eenigszins genegen; Zola is een van de grootste passies uit mijn leven en de Heer ten Brink heeft een heel boek geschreven met verslagen van Zolaas romans. Daarvoor ben ik hem altijd dankbaar (p. 23).

Deze citaten, die wel het magistrale proza van dit stuk niet tot zijn recht doen komen, onderstrepen in elk geval een specifiek verband tussen literatuur en maatschappij en de rol die Zola daarin voor Van Deyssel vervult. Opmerkelijk is op het eerste gezicht wel dat die rol in feite niet veel te maken schijnt te hebben met de rol die de literatuur in de maatschappij speelt in de ogen van Zola... Dat niet alleen: de karakteristiek die Van Deyssel van Zola geeft in het tweede citaat zou veeleer op Flaubert kunnen slaan, die hij in dit verband niet noemt, dan op Zola, al mag men erop wijzen dat Van Deyssel natuurlijk niet bedoelt dat 'iemant, die de kunst van het woord beoefent alleen om de kunst van het woord te beoefenen' iemand veronderstelt die met die woorden niets zou willen uitdrukken, die niets te zeggen zou hebben.

Er waren op dat ogenblik al sinds lang, sinds 1865, teksten van de hand van Zola over zijn literaire opvattingen verschenen, in het bijzonder *Le roman expérimental* (1880) en *Les romanciers naturalistes* (1881), waaruit Van Deyssel het onderscheid kon afleiden tussen hemzelf en de bewonderde Franse schrijver. Een van de karakteristieken die Zola in laatstgenoemd boek van de naturalistische romancier geeft, is zijn volstrekte verdwijning achter de verhaalde handeling, de afwezigheid van de auteur, anders dan als de verborgen metteur-en-scène: 'Jamais il ne se montre au bout d'une phrase. On ne l'entend ni rire ni pleurer avec ses personnages, pas plus qu'il ne se permet de juger leurs actes'. Dat ziet eruit als het tegenovergestelde van het lyrisch-subjectivisme dat het werk van Van Deyssel in

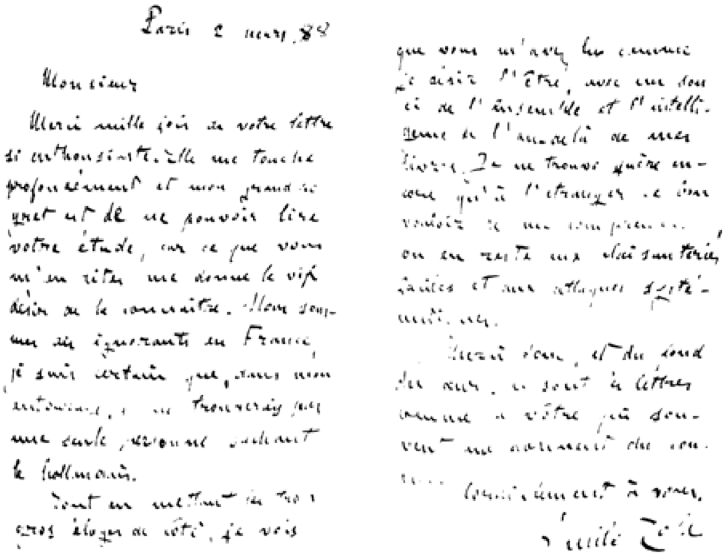
die tijd typeert. Het is dan ook bij herhaling in studies en kritieken tegen hem ingebracht. Maar misschien is dat toch wat al te gemakkelijk.

Om te beginnen zijn die lyrisch-subjectieve stukken vooral te vinden in Van Deyssels weliswaar in hoge mate creatieve, maar niet epische opstellen en kritische beschouwingen; zijn beide romans *Een liefde* (1888) en *De kleine republiek* (1889) beantwoorden aan die objectivering in veel sterker mate. Maar die objectivering betreft ook dan de door realiteitsakribie bezeten weergave van subjectieve, zo persoonlijk mogelijke aandoeningen en impressies. Wie daar een contradictie in ziet, beseft onvoldoende dat Van Deyssel een scherper, een vanuit een *schrijvers*-intuitie uiteraard veel juister inzicht in het schrijverschap van Zola had dan degenen die hem op inconsequenties ten aanzien van de naturalistische theorieën willen betrappen. Er bestáán voor een creatief kunstenaar geen 'theoretische' inconsequenties en ze bestonden evenmin voor Zola zelf, bij wie de afstand tussen theorie en werk bijzonder opmerkelijk is. De wetenschappelijke onbewogenheid die hij verlangde maakt in zijn werk bij herhaling plaats voor lyrische expressie en visioenaire evocatie. De theorie was voor Zola - en is voor elk scheppend kunstenaar - niet méér, en kan ook niet méér zijn, dan een stimulans. De creatieve potentie ligt in de *verbeelding* en de theorie is voor de verbeelding een werk-methode, waarvan zij gebruik maakt, maar die zij met hetzelfde gemak links laat liggen.

Het leidt geen twijfel dat Van Deyssel in Zola de creatieve mogelijkheden van het schrijverschap heeft 'herkend', en omdat de methode waarop Zola zich beriep (en die ongetwijfeld zowel veel eenvoudiger als ook veel fundamenteler geweest is dan de te naïeve toepassing op de roman van de wetenschappelijke principes van Claude Bernard: de observatie namelijk, gebaseerd op de ervaring, het 'tout regarder et tout dire' van Balzac), voor de jonge Van Deyssel mateloos bevrijdend moet zijn geweest, werd Zola 'een van de grootste passies' uit zijn leven. Een leven - dat mogen we niet vergeten - van op dat tijdstip hooguit 23 jaar! En nogmaals, met het vaststellen van die leeftijd relativeer ik niet de waarde van Zola op zichzelf en voor Van Deyssel, ik wil er alleen de hevigheid mee verklaren van die passie.

Er zouden bladzijden te vullen zijn met aanhalingen uit de verschillende opstellen van Van Deyssel over of in verband met Zola en het naturalisme om toe te lichten dat de betekenis ervan voor hem vóór alles en boven alles de bevrijding uit het harnas van de literaire traditie en de conventie van de moraal is geweest. De ontdekking van het talent is de ontdekking van een kracht en van een macht, en het is geen toeval dat bij Van Deyssel zijn vroege opstellen, en naar het talent gemeten vaak de briljantste, zijn scheldkritieken zijn geweest en zijn overweldigend-lyrische uitbarstingen van levensdrift en wereldomspannende ambitie. Eruptie, exaltatie, paroxisme, maar géén waanzin! Integendeel, niet de onverzadigbare levenshonger, die allesverterende wellust in het bestaan is uitzonderlijk, maar het vermogen, de durf, de potentie haar te verwoorden. Het zijn de eeuwige bronnen van de werkelijkheid die Van Deyssel in het naturalisme zag, die hij via het oeuvre van Zola en de naturalisten geopenbaard zag worden. De bevrijdende realiteit van de werkelijkheid en niet de theorie, waarover de critici en de literatuurhistorici van toen en later zich zo druk plegen te maken. Ik beweer niet dat dit nutteloos is, zeker niet in het kader van een nauwgezette geschiedschrijving. Want ten eerste is

het van belang voor wie iemand, in dit geval Van Deyssel, wil kunnen begrijpen, zijn ontwikkeling zo exact mogelijk te volgen, en in de tweede plaats is het een feit dat het wel degelijk het naturalisme en geen andere stroming was, die deze bevrijdende ontdekking van Van Deyssel heeft belichaamd. Waarom?



Brief van Emile Zola aan Lodewijk van Deyssel, d.d. 2 maart 1889.

Ik denk vooreerst omdat het op dat ogenblik de nieuwste, de meest radicale en revolutionaire stroming was die, ondanks alle pretentie van wetenschappelijkheid, beroep deed op iets zo elementaire en zo voor een ontwakend kunstenaarstemperament toegankelijks als het gretig gadeslaan en hongerig in zich opnemen van elke fractie van spontaan leven. En vervolgens omdat het samenviel met de ontdekking van het leven zélf, in een onmiddellijke rechtstreekse ervaring van de eigen subjectiviteit zonder tussenkomst van disciplines en leermeesters.

Al in 1883 in De Amsterdammer constateert Van Deyssel dat het kopiëren (van de werkelijkheid) voor de mens bestaat

> in het boeken zijner subjectieve waarneming, om dat de mensch-kunstenaar, mocht hij het zelve wenschen, nooit bij machte is zijn subjectiviteit af te leggen en deze juist een integreerend bestanddeel uitmaakt van het wezen van zijn kunstenaarschap.

Explicieter in 1886 in zijn felle brochure tegen Netscher, *Over literatuur*, zegt hij dat de aard van het naturalisme 'juist anti-school, anti-meester, anti-regiment bij uitnemendheid' is.

> Het naturalisme, gelijk het zich tot nu toe in Frankrijk heeft geopenbaard, is het eerste tijdperk van een kunst, waarvan de eenige vaststaande leerstelling tot nu toe is, dat de kunstenaar zich plaatst tegenover de konkreete natuur en den indruk weêrgeeft, welken die natuur op hem maakt, hem, dat is zijn eigen, zijn eenig, zijn individueel temperament, zijn artistiek bewustzijn. Hoe meer ontdaan van den schijn, die vorige kunstenaarsgeslachten er over geworpen hebben, hoe naakter en waarder de kunstenaar de natuur ziet, en hoe dieper hij er dan indringt, hoe meer hij het wezen van zijn artistiek bewustzijn weet te abstraheeren van de opvoeding, door vroegere literaturen daaraan gegeven, en hoe grooter harmonieën hij daarbij dan weet te stichten, die beandwoorden aan zijn

aangeboren scheppingsdroomen, die zijn spontane scheppingsideeën verwezenlijken, - des te verder vervolgt hij den gang van dat naturalisme, des te nader brengt hij het tot zijn uiterste grenzen (p. 58-59, *Verzamelde Opstellen*, deel een).

En hoe onafhankelijker is zijn conclusie:

Maar een schoolmeesters-temperament zal in de manier,

> waarop de kunstenaars van het eerste tijdperk dier kunst, welke voorschrijft zich te plaatsen tegenover de naakte natuur, zich tegenover die natuur plaatsen, de eenige manier zien, waarop men zich er tegenover plaatsen kán, en zal zich, zij 't ook misschien andere onderwerpen behandelende, andere stukken waereld beschrijvende, in een eenigszins anderen stijl, in die manier als in de absoluut eenige opsluiten.
> Het is dus een merkwaardig geval, dat de kunst, wier eenige doelstelling alle absolutisme uitsluit, zich zoo spoedig tot het begrip van absolute en eenig-mogelijke kunst in een brein kan omzetten (p. 59-60).

Er zouden inderdaad bladzijden te vullen zijn met aanhalingen om de betekenis van Zola en het naturalisme voor de ontwikkeling van Van Deyssel te illustreren. Ik zal dat, hoe verleidelijk ook, niet doen. Dat het vooral een bevrijdende functie is geweest, blijkt onmiskenbaar uit die ontwikkeling zelf. Het denkbeeld dat Van Deyssel onze eerste naturalist was, lijkt mij op een vergissing te berusten, zelfs als het waar zou zijn dat *Een liefde* onze eerste echt-naturalistische roman zou zijn. Wat Van Deyssel in het naturalisme en in Zola ontdekte, was de literatuur, de mácht van de literatuur, de onbegrensde macht van het Woord dat in dit, zijn, perspectief met een hoofdletter dient te worden geschreven als in het evangelie van Johannes. Maar het was (nog) niet *zichzelf*; het was zijn kracht, het waren zijn mogelijkheden tot zelfontplooiing; het was niét zijn *wezen.*

En nu wil ik mij niet begeven in iets zo moeilijks als het trachten te achterhalen en omschrijven wat het wezen van Van Deyssel dan wel wás - een taak, de zwaarste ongetwijfeld, die Harry Prick nog wacht... - ik wil alleen nog ten besluite constateren dat de intieme, hartstochtelijke relatie, de passie-verhouding van Van Deyssel met het naturalisme niet langer heeft geduurd dan het moment (het was natuurlijk geen 'moment' maar een geleidelijke groei) waarop hij de werkelijkheid van het eigen Ik begon te vermoeden, niet als levenskracht, maar als het raadselachtig en onvervangbaar unieke.

Dat is betrekkelijk snel gekomen. Men weet dat hij in 1891 zijn geruchtmakend stuk schreef, 'De dood van het naturalisme', naar aanleiding van de roman *L'Argent*, het in dat jaar verschenen achttiende deel van de cyclus der Rougon-Macquart. Het opstel is geen afwijzing van de theorieën van het naturalisme, het is de uitdrukking van de gewijzigde gevoelsverhouding van Van Deyssel:

> Als ik zeg: het naturalisme is dood, beteekent dat (want méer kán het voor mij, den minnaar, niet beduiden): dat een boek als l'Argent mij aandoeningen geeft van warm her-inneren en van heerlijk her-kennen, maar dat het mij niet zóo slaat, zoo bedwelmend tegen mij aan-slaat, dat het mij niet zoo aan-pakt en van streek brengt, dat het mij niet zoo vervult met een verblindend ochtendstonds-geluk, als de ontdekkingen van een nieuwe, beginnende, kunst doen. Ik kan nu niet meer denken, als een nieuw boek tot mij komt, dat ik het voorzichtig en zoetjes-aan wil gaan lezen, om de pracht der nieuwe verwezenlijkingen zoo innig te doorvoelen, dat er geen vezel van verloren ga; ik kan niet meer denken: wat zou dit nu weêr zijn, welke wijde verrassingen liggen mij nu weêr te wachten. Ik zal alleen te-rug vinden wat ik al weet, even goed en sterk, even liefde-waardig, maar die opperste gewaarwordingen als de plotselinge liefde van Romeo en Julia op-het-eerste-gezicht, die delicieus-akute momenten als het vreemd zoetzachte van een zeldzame spijs tegen het verhemelte, als de storm-gil van de emotie in de gouden hemelhal der

> verrukkings-aan-dacht, - die zal ik nooit meer, nooit meer vinden in de kunst die ik éens boven alles beminde (*Verzamelde Opstellen*, deel drie, p. 142).

Er zijn andere stukken uit diezelfde tijd, bijv. het opstel getiteld 'Fokke Bos. Vera. Verga. Mrs. Humphry Ward', waarin hij schrijft:

> Alles trekt mij tegenwoordig van Zola af: daar is het hollandsche impressionisme-sensitivisme, daar is de hollandsche fantasie, daar zijn de fransche symbolisten-theorieën, daar is Huysmans met zijn 'naturalisme spiritualiste', daar zijn de fransche psychologen, Barrès zegt dat Zola wel een machtige persoonlijkheid is, maar dat 'et 'em niet interesseert, Bourget... uiterst belachelijk is het Barrès en Bourget in éen adem te noemen, Barrès' adem is puure zielentoom, Bourgets adem is een mondain kuchen, Barrès is een machine van spiritualiteit, Bourget is een modeplaat, Bourget behoort volstrekt niet in de Hooge Literatuur; - maar al trekt mij alles van hem af, het is zoo moeilijk scheiden, ik heb hem toch zoo vréeselijk liefgehad. Dien érgsten liefdetijd (1882-83) moet ik nu eigenlijk belachelijk vinden: een jongensliefde, een kalveren-liefde, de smoorlijke verliefdheid van een eenzaam wonenden jongenheer voor de dochter van de boerenhofstede van een kwartiertje-verder. Maar de bekoring blijft voortbestaan, de bekoring van het eerste volwassen enthousiasme, die, als het licht van de ingang, diep en ver blijft doorstralen in de kronkelende lanen van het leven (id. p. 162-163).

Die kronkelende lanen van het leven hebben Van Deyssel weggevoerd van Zola en het naturalisme - via een evolutie die ik dus niet zal trachten te beschrijven, maar waarvan hij voortdurend boekgehouden heeft - naar een eigenheid die hem tot een der meest curieuze fenomenen uit de periode van de zogenaamde vernieuwing van onze letteren heeft gemaakt. Ik zeg niet (wat mij betreft) een der meest veroverende en belangrijkste schrijvers van zijn generatie. Maar wel een geniaal-begaafde, zoals met name de periode van zijn liefdes-verbondenheid met Zola en het naturalisme bewijst.

Van Deyssels anticipaties*
J. Kamerbeek jr.

In 1924, bij gelegenheid van Van Deyssels 60ste verjaardag schreef André Jolles, onder verwijzing naar het bekende opstel over de Goncourt:

> Kleine uitbundigheden zijn bij feesten geoorloofd - maar het schijnt ons ternauwernood een overdrijving, wanneer wij een letterkundige, die op zijn vierentwintigste jaar begrijpt, hoe het er op zijn zestigsten geboortedag in de letterkunde zal uitzien, vergelijken bij den sterrekundige, die aan zijn schrijftafel een planeet ontdekt'[1.].

Dit lijkt me een gelukkige formulering voor het vermogen tot anticipatie dat Thijm in hoge mate bezat, en niet alleen op zuiver literair terrein. Ik wil in het onderstaande beproeven enige 'plaatsen' te verzamelen die dit vermogen kunnen illustreren - niet zozeer als curiosa, dan wel als bijdragen tot de interpretatie van een verwarrend veelvormig levenswerk dat, bij gebrek aan monumentale vormgeving, een labyrint van impasses zou kunnen schijnen.

De 11de bundel *Verzamelde Opstellen* bevat o.m. *Indrukken ontvangen van het werk van Goethe.* Na lezing van zang 9 van Reineke Fuchs noteert hij: 'Ik merk ook iets van fijne dialectiek en iets als verre verwantschap met Schelling, Fichte, Hegel of liever iets dat men hier en bij die philosophen vindt, maar niet in andere literatuur'[2.].

Dezelfde bevinding ligt blijkbaar ten grondslag aan een passus in het opstel *De Kunst van Rembrandt:*

> Geen peinture, geen vierkanten decimeter van een beschilderd doek, bevat groote kunst of zij is de materie-wording van een begrippenschema, evenals de rhythmus bij groote woord- en toondichters samengesteld wordt door, actieve of passieve, wiskundige kennis van het transcendentale denken en men b.v. de elementen van Goethe's rhythme in verstandsbewegingen overgebracht terug vindt in de werken der wijsgeeren, zijn tijdgenooten[3.].

Men zal moeten toegeven: een merkwaardig aperçu, waarvan men slechts betreuren kan dat Thijm het niet verder heeft uitgewerkt. Maar het wordt nog merkwaardiger, als het een vrijwel exacte parallel blijkt te vinden in het commentaar dat Wilhelm Dilthey wijdde aan de slotwoorden van Hölderlins *Hyperion:*

> Die Rhythmen dieses Hymnus, in den der Roman ausklingt, gehen durch alle gehobenen Stellen des Hyperion hindurch. Es ist das eigenste Kunstmittel Hölderlins. Der Rhythmus in der Sprache, in der Gliederung der Tragödie ist für ihn Symbol für den letzten und höchsten Begriff seiner Philosophie - den Rhythmus des Lebens selbst. In ihm sah der Dichter den Ausdruck für das Gesetz in der Bewegung des Lebens, wie Hegel in dem dialektischen Fortschritt der Begriffe dies Gesetz gefunden hat[4.].

Dilthey's opstel verscheen in 1906, de aangehaalde passages van Thijm zijn resp. in 1901 en 1905 neergeschreven[5.]. Wanneer men de algemene oriëntatie van zijn lectuur in aanmerking neemt, lijkt het trouwens a priori weinig waarschijnlijk dat hij *Das Erlebnis und die Dichtung* zou hebben gekend.

* Uit: De Nieuwe Taalgids, deel 54 (1961, blz. 1-10)

Een andere kwestie is of men hier van anticipatie mag spreken. Ik meen van wel. Een uitspraak als de hier aangehaalde van de 72-jarige Dilthey vertegenwoordigde in 1906 het verst bereikte punt, de *akme*, van de wetenschappelijke literatuurbeoefening in Duitsland. Het is uit zulke kiemen dat in de volgende decennia de moderne 'Literaturwissenschaft' zich welig zou ontwikkelen. De universitaire literatuurgeschiedenis in Nederland was in 1906 aan deze problematiek niet toe. Gegeven deze ongelijktijdigheid van het gelijktijdige (om met Pinder te spreken), kan Van Deyssel gezegd worden op een latere ontwikkeling te anticiperen.

Eveneens in de elfde bundel *Verzamelde Opstellen* komen k u n s t -historische aperçu's voor die mij van nauwelijks minder waarde schijnen. Zo het volgende in het opstel *Venetië* (1907):

> De achttiende eeuw was waarlijk aesthetisch niet zoo weinig waardevol als men het weleens heeft willen doen voorkomen. Denkt maar aan de prachtige architectuur te Dresden en te Weenen. Daar is zelfs - naast het volkomen nieuwe en eigene, - meer eigen en meer nieuw dan de kunst der midden-Renaissance-periode - een fijne verwantschap met de Gothiek in, waaraan te weinig aandacht is gegeven...[6.].

Op deze laatste woorden komt het aan. Van Deyssel anticipeert hier op Gerard Broms bekende congres-rede van 1922, waarin de verwantschap van gotiek en barok een der hoofdthema's is. Brom schrijft bijvoorbeeld:

> Wie barok en romantiek vergelijken wil, heeft te bedenken dat barok allereerst architectuur was en dat de romantiek een voorkeur hield voor de gotiek. Hierin ligt geen tegenspraak, sinds wij in de barok een herleving van de gotiek leerden zien, een superlatief van gotiek[7.].

Als auctor intellectualis van deze zienswijze wijst hij de Duitse kunsthistoricus Dehio aan: 'Georg Dehio is wel de eerste geweest om in 1900 de verwantschap van gotiek en barok uit te spreken'[8.].

Gelijktijdig met, maar hoogstwaarschijnlijk onafhankelijk van, de Duitse kunsthistorie, zag Van Deyssel een samenhang, die een rehabilitatie van de barok impliceerde. Hoe dat

in zijn werk ging - met de onmiddellijke indruk als richtsnoer en a.h.w. buiten de vakwetenschap om - laat zich aflezen uit een passage als de volgende:

> Ik vind nu juist alle stijlen van vóor en na die hoogste Renaissance mooyer dan die dezer Renaissance zelve. Als ik plotseling opkijk voor een kerkgevel, of bij het betreden den eersten grooten indruk krijg, en ik wordt getroffen, - dan is het, hier in Venetië, een laat-gothische kerk of een uit den vroegen tijd der Renaissance, of het is achttiende-eeuwsche, zelfs zoogenaamde 'Barokstijl'[9.].

Hier valt het w o o r d barok, zij het dan met enige aarzeling of tegenzin uitgesproken. Het ontbreekt op een andere plaats, namelijk daar waar Van Deyssel - vooruitlopend op het bekende essay van Schmidt Degener - Rembrandt met Vondel, Rubens en Van Dyck contrasteert:

> Vondel, Rubens en Van Dyck hadden hun Waarheid gevonden, van waaruit zij de wereld bezagen.
> Rembrandt daarentegen, had voor zich de Waarheid nooit gevonden, en de verschillende ziele-uitdrukkingen zijner schepselen zijn beurtelings voor hem de Waarheid, of verschillende zijden van één Kern-Waarheid, waarnaar hij worstelde en speurde[10.].

Wat die Waarheid voor Vondel en Rubens betekende, wordt toegelicht in een zin die, naar vorm en inhoud, een kortbegrip van de barok bevat:

> Vondel en Rubens werken van uit éen, in dubbelen zin zekere, geesteshouding, en indien zij Adam en Eva afbeelden vóor de Zonde in het Paradijs òf wel een zware smarten verdurende gemartelde, zoo zal altijd het eerste element hunner zich in groote stijl-golvingen voltrekkende schildering zijn: die stijl zelf, - die voor hen de Waarheid tevens is, - waarin zij de objecten van verschillenden aard opnemen[11.].

Het woord 'barok' moet wel zwaar belast zijn geweest dat het in déze samenhang niet uit Van Deyssels pen wilde vloeien! Maar daarvan afgezien: met hoeveel historische zin hij Vondel en Rubens weet te 'plaatsen', kan ten overvloede blijken uit een vergelijking met de volslagen 'Ahnungslosigkeit' waarin Jan te Winkel verkeerde toen hij, ongeveer ter zelfder tijd, het thema *Rubens en Vondel* behandelde voor het 29ste Nederlandsch Taal- en Letterkundig Congres te Brussel.

'Rubens en Vondel beiden' - aldus de hooggeleerde spreker - 'zijn vertegenwoordigers van de kunst der Renaissance; beiden zijn zij eigenlijk de groote heksluiters van de periode dier kunst, die daarna verkwijnde en ten slotte zelf door eene nieuwere werd verdrongen'[12.].

Hier ontbreekt dan toch elk besef voor het eigenaardige van de stijl die Vondel en Rubens vertegenwoordigden, om het met Thijms woorden te zeggen: de 'stijl zelf... waarin zij de objecten van verschillenden aard opnemen'.

Van een soortgelijke wending bedient hij zich, sprekende over de Aquinaat: 'De geheele geest van Thomas bevond zich binnen een algemeenen denklevensstijl. Daarin en van daar uit denkt hij. Hij is er een gedeelte van en hij kan er niet buiten zijn'[13.].

Deze passage dateert van omstreeks 1920, maar preoccupaties van deze aard blijken bij Thijm al veel vroeger te hebben geleefd: 'Ik vind dat het Middeneeuwsche

Monotheïsme de laatste wereldstijl is geweest, stijl van denken en stijl van leven, ...' (1892)[14.].

In een notitie over Huets *Land van Rembrandt* schreef hij (1897):

> Men vindt uitdrukkingen als 'de wetten, die de verbeelding beheerschen', er wordt gesproken van een edelman die aan zeker tijdperk een 'stijl van leven' heeft gegeven. Deze uitdrukkingen behooren tot een superieur verstandelijke beschouwing, van wier plan uit eigenlijk het geheele werk geschreven had moeten zijn[15.].

De laatstaangehaalde zin bevat implicite een program van cultuurgeschiedschrijving als geschiedenis der levensstijlen, dat men een kleine dertig jaar later terugvindt bij iemand als de filosoof-socioloog Max Scheler:

> Von irgendeiner faktischen 'Einheit der Menschennatur' als Voraussetzung der Historie und Soziologie zu reden, ist... unnütz, ja verderblich. Eine g e m e i n s a m e Struktur- und Stilgezetzlichkeit durchwaltet nur die je lebendigen Kulturelemente einer Gruppe, durchwaltet Religion und Kunst, Wissenschaft und Recht e i n e s Kultur-Konkretums. Diese für jede Gruppe in den Hauptphasen ihrer Entfaltung herauszuarbeiten, ist eines der höchsten Ziele, das sich die Geistesgeschichte setzen kann[16.].

Het begrip 'levensstijl' doet ook in de Franse filosofie opgeld, bijvoorbeeld bij Georges Gusdorf, die in zijn *Traité de l'existence morale* (1949), 'la notion de style de vie' aan de orde stelt en er op vruchtbare wijze mee opereert[17.]. Dat leidt dan tot een formule als '[la morale] réalise une sorte de stylistique de nos comportements'[18.]. Indien men nu bedenkt dat het boek van Gusdorf in 1949 verscheen, dan valt aan zulke formuleringen als Thijm resp. in 1891 ('Zonde = vernietiging van levens-stijl')[19.] en 1893 ('het Katholicisme als stijlleer voor het leven')[20.] terloops gebruikte, een zekere anticipatorische verdienste niet te ontzeggen.

Waarin bestaat nu het eigenaardige, de signatuur, de 'denkstijl' van deze en dergelijke formules? Ik zou dit willen toelichten aan nog weer een ander voorbeeld uit dezelfde sfeer. In 1892 noemde Van Deyssel het Middeneeuwsche Monotheïsme 'de laatste wereldstijl'. Daarbij sluit aan zijn stelling: 'De laatste wereldstijl is onttakeld tot de brokkelige laagte der tegenwoordige "bourgeoisie", ...'[21.].

Gusdorf van zijn kant gewaagt van bedenkelijke symptomen in de moderne maatschappij: '[des] symptômes qui semblent à première vue disloquer la société humaine, la rendre de plus en plus granulaire et grumeleuse, ...'[22.]. Hier 'granulaire et grumuleuse', ginds 'brokkelig:' welke wijze van zien veronderstelt een zodanige wijze van spreken? Men zou kunnen zeggen: een paradoxale combinatie van distantie en nabijheid t.o.v. de verschijnselen - een samengaan van uiterste abstractie en radicale concretisering.

Met Scheler verbond hem overigens méér dan alleen het speuren naar 'levensstijlen'. In het begin van de jaren '90 schreef Van Deyssel zijn beide opstellen over *Socialisme*, die in de reuk staan van een op paradoxen belust dilettantisme[23.]. Het is merkwaardig dat men juist hier redeneringen aantreft waarvan het cultuursociologische en psychologische werk van Scheler analoga vertoont:

> ... hoe gekoncentreerder en minder verspreid het Goede wordt, hoe hooger [zal] het zich... verheffen. Niet alleen is er maar een zekere hoeveelheid Goeds beschikbaar, dat dus lager, dus minder, zal worden naarmate het verspreid wordt; maar, - en dit is de zuiver wijsgeerige pit van dezen twistappel - het Goede wordt alleen hoog door het lage er om heen. Gij

> kunt met een hoeveelheid steenen niet te gelijk zoo hoog en zoo breed mogelijk bouwen; gij moet kiezen tusschen een toren en de kazerne[24].

Dit is formaliter dezelfde denktrant als in een passage van

de *Probleme einer Soziologie des Wissens:*

Lodewijk van Deyssel, geflankeerd door Mevrouw Elisabeth Couperus-Baud en door Louis Couperus, bij gelegenheid van de viering van Couperus' zestigste verjaardag in de Koninklijke Kunstzalen Kleykamp te Den Haag, op 9 juni 1923.

> Der oben abgestumpfte soziologische 'Wissenskegel' - wenn ich unter diesem Bilde den Abstand des Wissens der Unterklassen von den Gruppen des Höchstniveaus und die V e r t e i l u n g zugleich des Wissens auf die Klassenfolge veranschauliche - hat in den verschiedenen Nationen sehr verschiedene Formen. Seine Höhe nimmt mit der Breite der Basis ab, und die relative Wissensuniformierung wird stets bezahlt mit der Höhe des je höheren Niveaus[25.].

In zijn repliek aan Frank van der Goes klaagt Van Deyssel: 'Ik wensch de metafysica te kennen, waar-uit het staatkundig stelsel socialisme gededuceerd wordt, de Heer Van der Goes antwoordt, dat het er uit geene wordt afgeleid en een verschijnsel op zich zelf, daar buiten om, is'[26.].

De vraag die Thijm hier opwierp, was een bij uitstek cultuursociologische probleemstelling:

> Je unformulierter die Metaphysiken sind und je weniger ihren Anhängern ihr U r s p r u n g bewusst ist, desto stärker ist ihre Macht über die Geister. *Die Wissenssoziologie hat die verborgenen Metaphysiken meist erst herauszuarbeiten...*'[27.].

Thijm meende in staat te zijn, de verborgen metafysica aan te wijzen waaruit het socialisme kan worden afgeleid:

> het socialisme, dat ik bestrijd, is een *stelsel* van staathuishoudkunde, logiesch stammend uit de utilistiesch-positivistische filosofie, welke, op háre beurt, ofschoon haar voorstanders daarvan niet willen weten om dat hun stelsel zelf de stelling der negatie van alle metafysika inhoudt, geboren

is uit de metafysische leer van het pantheïsme welke tegenovergesteld is aan het monotheïsme[28].

De materiële juistheid van deze propositie in het midden latend, kan men niet anders dan de scherpzinnigheid bewonderen waarmee Van Deyssel het (al of niet bewuste) socialistisch verzet tegen de gegeven deductie verklaart. Dit klopt precies met de uitkomsten der Wissenssoziologie, zoals een discipel van Scheler die onlangs heeft geformuleerd:

> ... jede Aussage über den Menschen, auch die rein objektivwissenschaftliche im Sinne des Positivismus [schliesst] schon eine metaphysische Grundstellungnahme in sich ..., *was dem Positivismus verborgen geblieben war, der sich von allen metaphysischen Voraussetzungen frei wähnte*[29].

Intussen behoren zulke sociologische aperçu's min of meer tot de periferie van Thijms gedachtenleven[30]. Veel centraler was bij hem een wijze van filosoferen die moeilijk determineerbaar is, maar die zich juist in Schelers terminologie uitstekend laat beschrijven.

Scheler onderscheidde in beginsel drie soorten van weten: ‘Eines dreifachen Wissens ist der Mensch fähig: des Herrschafts- oder Leistungswissens, des Wesens- oder Bildungswissens, des metaphysischen oder Erlösungswissens’[31].

> Die zweite Art des uns möglichen Wissens ist das Wissen der philosophischen Grundwissenschaft, die Aristoteles die ‘e r s t e P h i l o s o p h i e’ nannte - d.h. die Wissenschaft von den Seinsweisen und der Wesensstruktur alles dessen was ist... Im Herrschaftswissen werden... die Gesetze der raumzeitlichen Koinzidenzen der zufälligen Weltwirklichkeiten und ihres Soseins aufgesucht. Umgekehrt wird bei dieser zweiten Forschungsrichtung gerade streng methodisch a b g e s e h e n von der zufälligen Raumzeitstelle und von dem, was zufällig so oder anders ist. Es wird vielmehr gefragt: ‘Was i s t die Welt, was ist z.B. jeder beliebige sogenannte Körper, was ist jedes beliebige Lebewesen, was ist das W e s e n von Pflanze, Tier, Mensch usw. seinem invarianten Aufbau nach aus essentiellen Beschaffenheiten?’ Und ähnlich: Was ist ‘Denken’, was ‘Liebe’, was ‘Schönheit fühlen’? - unabhängig von dem zufälligen zeitlichen Bewusstseinsstrom dieses oder jenes Menschen, in dem diese Akte de facto auftreten[32].

Wat is het nu ànders dan ‘Wesenswissen’ in Schelers zin, wanneer Thijm in een stukje over ‘het oog’ mediteert als volgt?

> Het oog is, - ik denk dan nu aan den mènsch -, een zeer opmerkelijk deel van de gestalte. Ik hoop in mijn geschriften bij herhaling een aanloop te nemen om steeds nauwkeuriger te zeggen wat van het oog te zeggen is. Het oog is namelijk éénig te midden der andere lichaamsdeelen en zintuigen. Zijn groote bizonderheid bestaat niet dáár in, dat het tot het zintuig van het gezicht zich verhoudt zoo als het oor tot dat van het gehoor. Zijn groote bizonderheid bestaat hier in, dat men den *geest* er in *ziet* leven. Ik gebruik het woordt geest nu in dezen regel nog niet om daarmede hier den geest als een onstoffelijk, als van het lichaam gescheiden denkbaar, geheel voor te stellen. Ik gebruik het woord geest als het geheel van gedachten en gemoedsaandoeningen. Nu is het éénige van het oog, dat terwijl het genoegen, dat woorden van een mensch, of dat muziek

ons doet, aan het oor niet te zien is, aan het oog wél te zien is wat gedacht en wat door het gemoed ondervonden wordt. De werking van het oog zoude juist wel-

licht als een *bewijs* der onstoffelijkheid van den geest kunnen gelden. Want voor het zintuig van het gezicht ligt hier open dat gedachten- en gemoedsleven, *dat toch niet in het oog gebeurt.* Men ziet dus op deze plaats gebeuren hetgeen stoffelijk op deze plaats niet gebeurt. De denkbewegingen gebeuren in de hersens, maar men ziet ze in het oog. Men ziet namelijk in het oog niet alleen vormen kleurveranderingen zoo als die met een soort Röntgenstralen in de hersens te zien zouden zijn bij de gedachten- en gemoedswerkingen; maar *behalve dat* ziet men het geestelijke afzonderlijk. Bij drift zullen bruine oogen bij sommigen zwart worden. Dat is één ding. Vervolgens drukken zij boosheid uit, en deze uitdrukking zal samengesteld zijn uit een veranderdheid der groepeering van zeer kleine oogdeelen; maar uit deze samenstelling in het zwart geworden oog kijkt het geestelijke uit het oog in de ruimte. Ik bedoel iets afgezonderds van de kleur en vormverandering en dat zelf geen kleur noch vorm heeft. En dat ziet men. *Men ziet het.* Met het zintuig van het gezicht ziet men hier dus het onstoffelijke. Mijn stelling is, - en hierop komt het aan, - dat men *er aan ziet*, dat het onstoffelijk is. Dat het niet atomen of electronen zijn, die samenstellen, wat het oog mededeelt, dat juist ziet men er aan.
Zoo ziet men aan geen enkel lichaamsdeel iets dat, in de hier bedoelde beteekenis-schakeering van het woord ‘wezen’, in wezen verschilt van hetgeen men ziet aan een bosch, aan een steen, aan de lucht. Aan een dooden visch ziet men, in dézen zin, hetzelfde als aan een menschenpols, waar men den ader ziet kloppen. Alléen aan het oog ziet men het in wezen verschillende...[33.].

Zulke stukjes zijn een ware crux der Van Deyssel-interpretatie. Men weet eenvoudig niet, wat er mee aan te vangen. Men heeft het trouwens nooit geweten, en dat terwijl Thijm de wijsbegeerte zo gaarne als een symfilosofein beoefend had:

[Het] is een goede opvatting, dat wij, menschen, die zich met een bepaald werk, met bepaalde onderdeelen der philosophie, bezig houden, samen werken, en dus aandragen wat wij reeds gevonden hebben, in de hoop dat een ander wellicht zulke vondsten met de zijne in aanraking kan brengen, zoo dat men samen de ontwikkeling tot iets (betrekkelijk!) definitiefs bereikt.
Het is mij nooit overkomen, dat iemand omtrent een, even of langduriger, door mij behandeld onderwerp, mij vroeg of ik de gedachten van dezen of genen betreffende dat onderwerp reeds kende[34.].

Men geve er zich rekenschap van dat deze laatste woorden, in sobere vorm en effen toon, een klacht behelzen over gebrek aan repliek. Een soortgelijke klacht valt te beluisteren in het artikel *Futurisme* van een tiental jaren eerder:

Ik zou het zoo prettig vinden als iemand met mij over dingen zoo als die, welke behandeld worden in deze text-kritiek op het geschrift van den heer Mondriaan, van gedachten kon wisselen zóó, dat *ik* vond, dat zijn denken in dezelfde, of althans gelijksoortige, gedachtenstroomingen vaart als het mijne.
Als iemand maar eens alvast een gedachte verbindt aan de mijne, zoo dat ik acht, dat zij als het ware van één touwweefsel zijn, of hij komt met

> de zijne tegen de mijne aan, zoo dat mij lijkt, dat zij elkaar ráken, en als ware het daarbij een klank geven, die bij elkaar passende steen- of metaalsoorten doet blijken, - dan heeft men reeds zoo iets goeds bereikt. Maar zooals ik dit bedoel, komt het waarschijnlijk bijna nooit voor, en ken ik althans er niet één voorbeeld van[35.].

In de bedoelde text-kritiek stelde Thijm, uitgaande van een soortgelijke verwondering als die hem over het 'oog' deed filosoferen, het begrip 'oorspronkelijkheid' aan de orde:

> ... in eene mysterieuse, absolute, nagenoeg metaphysische, beteekenis - [bestaat] originaliteit of oorspronkelijkheid niet. Oorspronkelijkheid bestaat niet in de beteekenis, die de etymologie van de term zoude aangeven. Oorspronkelijkheid kan alleen beteekenen, dat een zelden voorkomende vorm, een zelden voorkomend samenstel van gegevens dus, zich daar ontwikkeld heeft[36.].

Als Van Deyssel een paar jaar langer had geleefd, had hij kennis kunnen nemen van het artikel *Imitatie en Originaliteit*, waarin Dresden het begrip 'oorspronkelijkheid' relativeerde op een wijze die vermoedelijk zijn (Thijms) instemming zou hebben gehad[37.]. Dan zou hij de klank hebben vernomen 'die bij elkaar passende steen- en metaalsoorten doet blijken' (de klank waar het ons in dit artikel om is begonnen).

'Oorspronkelijkheid bestaat niet': een andere keer - in de *Gedenkschriften* - heet het, met een soortgelijke wending: 'Al die dingen, zooals bijv. wil, of wilskracht, die bestaan trouwens eigenlijk in de werkelijkheid niet'[38.].

'Naar philosophische psychologische physiologie bestaat de wil niet, daar er alleen groepen aan elkaar tegen-overgestelde neigingen zijn, die beurtelings zich doen gelden'[39.].

Dat nadert een conclusie waartoe Scheler komt in *Die Formen des Wissens und die Bildung*:

> Darum ist auch das, was wir im Unterschiede von Trieb und Instinkt den sogenannten 'freien Willen' des Menschen nennen, nicht eine p o s i t i v e Kraft des Schaffens und der Hervorbringung, sondern des H e m m e n s und E n t h e m m e n s von Triebimpulsen. Der Akt des Willens, bezogen auf die Handlung, ist primär immer ein 'non fiat', nicht ein 'fiat'[40.].

Het merkwaardige is hier niet gelegen in de overeenstemming der uitspraken - die trouwens niet identiek zijn -, maar in de aard der bezinning waaraan zij ontspringen. In beide gevallen wordt gevraagd naar het wezen van de wil, in beide gevallen wordt gestreefd naar wat Scheler noemde 'Wesenswissen'. De herontdekking van deze vorm van weten schreef hij toe aan Husserl en zijn school[41.]. 'Wesenswissen' is dus een andere naam voor fenomenologie. Wat Van Deyssel in philosophicis bedreef, was gedeeltelijk een fenomenologie van eigen vinding, zonder dat hij ook maar enig aanwijsbaar contact met de school van Freiburg heeft gehad. De gecompliceerde gedachtengangen waarin Husserl de fenomenologische methode heeft ontvouwd, zijn hem vreemd gebleven, maar die methode zelf, de fenomenologische 'reductie', vindt men bij Thijm in nuce. Merleau-Ponty gaf daarvan in aansluiting bij Fink, leerling van Husserl, een verhelderende uiteenzetting:

> C'est parce que nous sommes de part en part rapport au monde que la seule manière pour nous de nous en apercevoir est de suspendre ce mouvement, de lui refuser notre complicité..., ou encore de le mettre hors

> jeu.... La meilleure formule de la réduction est sans doute celle qu'en donnait Eugen Fink... quand il parlait d'un 'étonnement' devant le monde[42].

Bij Van Deyssel zijn hier en daar, ook in zijn niet-wijsgerig werk, onmiskenbare tekenen van een cultus der verwondering als de toestand waarin de bewustwording der ante-predicatieve ervaring haar beste kansen krijgt. 'Zurück zu den Sachen'

zou als motto kunnen staan boven de paragraaf in *Kindleven* die 'De Kam' getiteld is en waarin men bijvoorbeeld leest:

Lodewijk van Deyssel, bijna dertig jaar oud. Litho door Jan Veth, voor de eerste maal openbaar gemaakt in de serie 'Bekende Tijdgenooten', in het weekblad De Amsterdammer.

'Een kam is iets heel vreemds, wat is die eigenlijk bizonder, dat harde en dat je toch bewegen kan te gelijk, ...'[43].

In de *Gedenkschriften* is sprake van een mosbank die Kareltje Thijm en zijn vriendjes Gompertz maakten:

> De moszoden werden van den grond genomen op eenigen afstand van waar de bank moest komen, om dat het niet prettig is te zitten vlak naast de gruwelen, die zich onder moszoden bevinden. Want als je het mos opneemt, wordt er bruine vochtige grond bloot gelegd, iets zeer vreemds, het tegenovergestelde van het lieve en goedaardige, dat mos is, iets griezeligs; op de weeke ondroge bruine aarde, die nog nooit door het daglicht werd beschenen, tusschen de dikke donkere draden, die de moswortels en de uiteinden van boomwortels zijn, rennen pissebedden en kronkelen zich ellendige half ròse wurmen[44].

Het woordje 'iets' heeft in zulke passages een eigenaardige, tussen 'aliquid' en 'nescio quid' zwevende betekenis. De verbinding met 'vreemd' lijkt mij niet toevallig: in beide gevallen maakt het vertrouwde en van-zelf-sprekende plaats voor het bevreemdende, dat de aandacht tot verwondering en bewustwording verhevigt. Wanneer Van Deyssel op zulk een wijze 'iets' zegt, dan bevindt men zich in de buurt of op de grens van het onzegbare, waarom het hem eigenlijk te doen is. Zo vindt men, eveneens in *Gedenkschriften*, een passus over kiezel:

> Kiezel in den tuin heel ver af van het huis is niet zoo mooi. Maar kiezel langs de boomen, vlak bij huis en langs het huis. Allemaal ronde steentjes van de grootste zindelijkheid, van verschillende grootte en van verschillende blankheidskleur. Geen steen is zoo prettig om te voelen met de hand. Maar als zij daar in lange vlaktetjes uitliggen! Er gaat dan een statige reinheid van uit, die de nabijheid van iets zeer goeds en moois, van iets innig goeds en waarvoor men daarom eerbied hebben moet,

> doet gevoelen. Er blinkt van den kiezelgrond iets op. Tusschen de blauwe lucht en den kiezelgrond is een weêrkaatsing, is een fijn en nauwlijks opmerkbaar waren van ijl metalen schijn in de luchtruimte, door dat de blanke van rondheidjes in elkaar gelegde grond opschijnt naar het luchtblauw en het blauw van de lucht weêrschijnt naar het uitgestrekte heel licht bruine, heel licht grijze, heel licht blauwe en naar het witte blanke[45.].

Men kan in het midden laten of hier een kinder-verwondering wordt weergegeven dan wel de reflectie daarvan in het bewustzijn van een volwassene. Elders wekt hij, met zoveel woorden, de volwassenen op tot bewustwording van de heerlijkheid der meest alledaagse ervaring:

> Proeft de lucht met uw ademhalen. Is die frischheid niet beter dan alle smaken? Ziet het licht, ja, ziet het licht. Het is niet te zien? Alles wat gij ziet, is het licht met de door hem geworden kleuren. Al die verscheidenheden van glans en van schemerende schaduwing aan de dingen, is het licht. Het staat tot aan uw oogen en uw oogen zijn er in. Dat wat is tusschen u en het tastbare voorwerp, - daar is toch iets tusschen, iets dat máákt dat gij het ziet, - dat is het licht. De blik uwer oogen schijnt er in uit[46.].

Met bijzondere nadruk komt aliquid = nescio quid voor in Van Deyssels hymne op Laroche:

> Ik blijf er bij... dat dit hier een der schoonste landschappen is. Vooral: bij eerste aankomst tegen den avond, door den bergpas van den Melreux-weg. Voor zich uit ziet men dan links de zwarte, nauwelijks met iets donker bruins nog doorschemerde, helling, waarin de weg naar Cielles en de Baraque de Fraiture. En rechts in de nabije diepte het stadje geheel. Er is, in de wijze waarop de in het duister steeds hooger uitgelegen weg daar is, iets, bij zijn schemering door de ruige heesters, telkens alsof hij niet uitgelegen was maar zich nú uitlegde, in het donker, in het krullende wriemelende duister, steeds verder weg en hooger zijwaarts; en er is ‘iets’ in het daar zijn en blijven van het roerlooze doodelijke stille stadje daarnaast. In die twee gegevens samen, en die één geheel samen uitmakende twee gegevens, daarin is iets. Dat bedoelde ‘iets’ bevindt zich in den indruk dien ik kreeg, toen ik deze plek aarde voor het eerst aanschouwde. Ik weet niet of het alleen de aldaar op de juiste wijze te zamen zijnde gegevens zijn, die eene schoonheid constitueeren; of dat tevens die schoonheid juist voor mij een waarheid beteekende en ik er daarom zoo door werd aangeraakt[47.].

Preoccupatie met het nescio quid van een weg, of beter: van de weg, vindt men tenslotte in het alleraardigste, meer dan aardige, uit 1944 daterende stukje *Courbevoie* (over een Baarnse villa uit de tijd der eeuwwisseling):

> De naam Courbevoie was gekozen om dat het huis gelegen was waar de weg een bocht maakte, langs het tuinhek onder-aan de helling van het grasveld dus. De naam Courbevoie was een bizonder mooie naam, om dat het woord ‘voie’ voor ‘weg’ mooyer is dan chemin of route. Het woord voie stamt uit de middeneeuwen en heeft óók dáardoor een meer poëtisch dan technisch karakter. Het woord Courbevoie is mooi óm dát er in gehoord wordt níet vertrouwdheid met de natuurkundige kennis van

steensoorten, de werktuigkundige van wegenbouw, de gemeente-administratieve van wegen-ontwerping; maar vertrouwdheid met het wezen van den weg in de dichterlijke diepte van het menschenbewustzijn, het wezen van den weg, zoo als het doorklinkt in de Evangeliewoorden:

> '*Ik* ben de Weg, de Waarheid en het Leven'.
> Níet, dat het de grintweg of de klinkerweg was van Eemnes naar Baarn, was hier de zaak; maar dat het was *de weg.* Híer was het huis, dáar was de tuin, hier was het hek en híer was de wèg.
> De weg, dat is iets, dat ergens héen leidt, dien men te gaan heeft om te komen, waar men niet ís. Hem maar begaande, komen wij *van zelf* in een andere omgeving, in een andere wereld[48].

Niet het minst merkwaardige in deze proeve van hodologie was dat ze tien jaar vooruitliep op een studie van de Utrechtse psycholoog Prof. Linschoten, waarvan het doel is, volgens fenomenologische methode 'das Wesen des Weges' te ontsluiten[49]. Inzoverre die studie Van Deyssels affiniteit met thematiek en doelstelling der fenomenologie bevestigt, levert zij een proef op de som van onze bevindingen.

Eindnoten:

1. Geciteerd door Dr. F. Jansonius, *Lodewijk van Deyssel*, Lochem, z.j., pp. 210, 211.
2. *Elfde Bundel Verzamelde Opstellen*, Amsterdam, 1912, p. 133.
3. *Negende Bundel Verzamelde Opstellen*, Amsterdam, 1906, p. 58.
4. Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, ^{6}Leipzig-Berlin, 1919, p. 414.
5. Volgens mededeling van de heer H.G.M. Prick.
6. *Elfde Bundel Verzamelde Opstellen*, p. 20.
7. Dr. Gerard Brom, *Barok en Romantiek*, Groningen, Den Haag, 1923, p. 20.
8. Brom, a.w., p. 71, waar hij verwijst naar: Georg Dehio, *Uber die Grenze der Renaissance gegen die Gotik*, *Kunsthistorische Aufsätze*, München-Berlin, 1914, pp. 49-60 (eerst verschenen: *Kunstchronik*, 1900).
9. *Elfde Bundel Verzamelde Opstellen*, p. 22.
10. *Negende Bundel Verzamelde Opstellen*, p. 46.
11. A.w., p. 45.
12. J. te Winkel, *Rubens en Vondel*, in: *Handelingen van het XXIXe Nederlandsch Taal- en Letterkundig Congres te Brussel*, Tweede Deel, Brussel, 1908, p. 388 (het congres was in 1906 gehouden).
13. *Eenig gephilosopheer*, in: *Werk der laatste jaren*, Amsterdam, 1923, p. 164.
14. *Socialisme*, in: *Verzamelde Opstellen*, *Derde Bundel*, Tweede Druk, Amsterdam, 1907, p. 240.
15. *Vijfde Bundel Verzamelde Opstellen*, Amsterdam, 1900, p. 102. - Bij gelegenheid hoop ik op de voorgeschiedenis van het begrip levensstijl terug te komen.
16. Max Scheler, *Die Wissensformen und die Gesellschaft*, in: *Die Wissensformen und die Gesellschaft*, Leipzig, 1926, p. 12. Vgl. aldaar p. 120 over 'die stil- und strukturanalogen Beziehungen zwischen Kunst (und den Künsten untereinander), Philosophie und Wissenschaft der grossen Epochen'.
17. Georges Gusdorf, *Traité de l'existence morale*, Paris, 1949. Chapitre III: Les styles de l'existence morale. La notion de style de vie, pp. 151-157.
18. A.w., p. 7.
19. *Huysman's Là-Bas*, in: *Verzamelde Opstellen*, *Derde Bundel*, Tweede Druk, p. 136.
20. A.J., *J.A. Alberdingk Thijm*, Amsterdam, 1893, p. 143.
21. *Socialisme*, a.w., p. 240.
22. A.w., p. 383.
23. Zie bijvoorbeeld Dr. G. Stuiveling, *De Nieuwe Gids als geestelijk brandpunt*, Amsterdam, 1935, pp. 101, 102, 110, 111.
24. *Gedachte*, *Kunst*, *Socialisme* (1890), in: *Verzamelde Opstellen, Derde Bundel*, Tweede Druk, pp. 38, 39.
25. Scheler in: *Die Wissensformen und die Gesellschaft*, pp. 212, 213.
26. *Socialisme* (1892), a.w., p. 210.
27. *Wissensformen*, p. 95. Ik cursiveer.
28. A.w., p. 211.

29. Ludwig Landgrebe, *Philosophie der Gegenwart* (Ullstein Bücher) (1957), pp. 15, 16. Cursivering van mij.
30. Terloops moge ik nog wijzen op dat kostelijke stukje literaire sociologie dat Thijm gaf in zijn typering van de 'lettré' (*De Goncourt* (1888), in: *Verzamelde Opstellen* [I], Amsterdam, 1894, pp. 207-210), daarmee vooruitlopend op Ernst Robert Curtius, *Die Französische Kultur*, Berlin-Leipzig, 1930, pp. 84, 85.
31. Max Scheler, *Philosophische Weltanschauung* (1928), in: *Philosophische Weltanschauung*, Bonn, 1929, p. 4.
32. A.w., p. 6.
33. *Opmerkingen, Beschouwingen, Herinneringen: De Nieuwe Gids,* 1931, II, pp. 246, 247.
34. A.w., pp. 386, 387.
35. *Werk der laatste jaren*, p. 122. Vergelijk de verwachtingen die hij van een eventuele ontmoeting met Hermann Keyserling koesterde (*De Nieuwe Gids*, 1926, II, p. 422).
36. *Werk der laatste jaren,* p. 121. Vgl. ald. pp. 32, 33, 42, 159. Ook: *Nieuwe Kritieken*, Amsterdam, 1929, pp. 150-153; *De Nieuwe Gids*, 1939, II, pp. 6, 7 en 1942, I, p. 295.
37. *Museum*, 1955, pp. 2-16.
38. *Gedenkschriften*, Tweede Druk, p. 240.
39. A.w. p. 241. Het woord 'physiologie' is hier in een betekenis gebruikt die wel zeer van de tegenwoordig gangbare afwijkt.
40. *Philosophische Weltanschauung*, p. 102.
41. A.w., p. 40.
42. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, 1945, p. VIII.
43. *Zevende Bundel Verzamelde Opstellen*, Amsterdam, 1904, pp. 220, 221.
44. *Gedenkschriften*, p. 43.
45. *Gedenkschriften*, pp. 46, 47.
46. *Gedenkschriften*, pp. 103, 104.
47. *Gedenkschriften*, pp. 229, 230.
48. *Roeping*, 1951-1952, p. 229.
49. J. Linschoten, *Die Strasse und die unendliche Ferne*, in: *Situation* I, 1954, pp. 235-260 (niet verder verschenen); het vijfde hoofdstukje heeft als opschrift: 'Das Wesen des Weges' etc. (p. 258).

Dan is het hemel in de ziel
Lodewijk van Deyssel en de Camera Obscura
Peter van Zonneveld

‘Onder tranen van spijt en smart, bleek van verontwaardiging’ schrijft Lodewijk van Deyssel in het najaar van 1884 aan een brochure over Beets.[1)] Zijn vrienden stellen zich er heel wat van voor, en verheugen zich op een voorlezing die op 17 december van datzelfde jaar ten huize van Frank van der Goes zou plaatsvinden.[2)] Dit evenement moet de heren bitter zijn tegengevallen; zó er al iets voorgelezen is, kan het slechts de inleiding geweest zijn, want verder is Van Deyssel nooit gekomen. Dat is jammer, want die inleiding klinkt veelbelovend: de wijze waarop Van Deyssel zich bij voorbaat tegen kritiek op zijn brochure wil verdedigen, doet vermoeden dat Nicolaas Beets met de grond gelijk zou zijn gemaakt, tezamen met de mannen die hem op 13 september 1884 ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag hadden gehuldigd, en onder wie zich tevens vader Josephus Alberdingk Thijm bevond.[3)]

Het is ook niet aannemelijk dat de Tachtigers bij dit eerbetoon vooraan stonden; hun mening over de dominee-dichters is nauwelijks voor enig misverstand vatbaar. Later zullen zij zich in meer genuanceerde bewoordingen uitlaten over het literaire werk dat aan het hunne voorafging. Wie had in 1885 bijvoorbeeld kunnen denken dat Kloos nog eens bloemlezingen uit het werk van Bilderdijk en Feith zou samenstellen? Wie had kunnen denken dat ook Albert Verwey zich nog eens liefdevol over zijn voorgangers zou buigen? En wie had tenslotte kunnen bevroeden dat Van Deyssel eenmaal een opstel zou schrijven waarin Beets, zij het dan niet als dominee-dichter maar als auteur van de *Camera*, hier en daar hemelhoog geprezen wordt?

Nu was Van Deyssel bepaald niet de eerste die zijn licht over de *Camera Obscura* liet schijnen, en hij zou ook de laatste niet zijn. Bijna iedereen die de afgelopen anderhalve eeuw in Nederland een pen heeft vastgehouden, heeft ook iets over dit werk gezegd. Dat begon al met Potgieter en zijn vermaarde kritiek op de ‘Kopijeerlust des dagelijkschen levens’[4)], enige tijd later gevolgd door Huet, die van ‘een fijn, een geestig, een plezierig boek’ sprak, al achtte hij het ‘niet verhevener dan de nok van een gereformeerd bedehuis’[5)], om slechts twee namen te noemen uit een schier eindeloze stoet van elkaar overigens veelal napratende scribenten.[6)]

Maar het opstel van Lodewijk van Deyssel neemt in deze overvloed wel een geheel eigen plaats in. Hij schreef het in de tijd, dat hij aan zijn *Adriaantjes* werkte, in het voorjaar van 1902. Hiertoe had hij tussen 19 maart en 16 april de *Camera* herlezen, en er bijna dagelijks aantekeningen over gemaakt, die voor het grootste deel in zijn kritiek terecht zijn gekomen.[7)] Vandaar dat deze zo duidelijk het karakter draagt van een spontaan neergeschreven leeservaring, zonder inleiding of slotbeschouwing, hetgeen overigens veel bijdraagt aan de charme ervan.

De herlezing van de *Camera* lijkt bij Van Deyssel een ommekeer in zijn Beets-waardering teweeg te hebben gebracht. Voordien treft men in zijn werk veelal negatieve uitspraken aan in de trant van: ‘Beets, ten Kate, enz. zijn predikanten, die met de eigenlijke literatuur niets te maken hebben’[8)], of, nog wat scherper, naar aanleiding van de eerste aflevering van *Elsevier's Geillustreerd Maandschrift*, dat

volgens hem poëtisch werd ingeleid 'door een lijk, maar o een zacht en zoet gebalsemd lijk, gebalsemd door de vereering van een dankbaar nageslacht van frissche krullekoppen (den heer N. Beets)'.[9)]

Toen de heer N. Beets echter een twaalftal jaren later werkelijk kwam te overlijden, heeft Van Deyssel in *De XXe Eeuw* een 'In memoriam' aan hem gewijd, waaruit een heel ander geluid opklinkt: Beets zou ons, rond 1840, bladzijden hebben geschonken 'omtrent welke het te betwijfelen is of hun deugdelijkheid in de daarna verloopen halve eeuw werd overtroffen, en die dus tot het beste behooren, zoo niet zelf het állerbeste zijn, door de Nederlandsche Letterkunde tusschen 1835 en 1880 voortgebracht'.[10)] Een dergelijke verandering van toon is alleen te verklaren wanneer men bedenkt dat Van Deyssel juist een jaar tevoren met zoveel plezier de *Camera* weer eens herlezen had. Wat vond hij er nu precies van?

> De CAMERA OBSCURA is - wat haar beste gedeelten aangaat - niet 'opgewekte', 'levenslustige' beschrijving van het dagelijksch leven, maar is beschrijving van dat leven door iemant wiens *geest* blij is.
> Deze geestelijke blijdschap heeft de verbeeldingsvoorstelling doortrokken, zoo dat die iets voortreflijks, iets aangenaams, iets moois om te zien werd, en zoo is die toen gereproduceerd.[11)]

Dát is de passage waarin Van Deyssel zijn oordeel samenvat, dát is ook de noemer waaronder zich veel waarderende opmerkingen over de verschillende schetsen en verhalen laten samenbrengen. Maar wat bedoelt hij daar precies mee? Wat is, bijvoorbeeld 'beschrijving [...] door iemant, wiens *geest*

blij is?'

Om daar een antwoord op te kunnen geven moeten we eerst weten wat 'beschrijving' voor Van Deyssel betekent. Meermalen heeft men hem een al te ver doorgevoerde beschrijvingsdrift verweten. Zo zou hij bladzijdenlang bezig zijn geweest met de beschrijving van een tafel - een legende, waaraan door Harry G.M. Prick[*] in zijn dissertatie over *De Adriaantjes* inmiddels alle bestaansrecht is ontnomen.[12)] Groter verdienste van dit omvangrijke proefschrift is voor mij echter de definitieve afrekening met de misvatting dat Van Deyssel van de beschrijving een kunst op zichzelf heeft willen maken.[13)] 'Wie dat nu nog volhoudt, toont zich ten enen male blind voor het metafysische, het mystieke in zijn latere werk', schreef ik bij verschijnen[14)], en nu ik Van Deyssels relatie met de *Camera* nader heb onderzocht, kan ik die uitspraak alleen maar met klem herhalen.

Teneinde zijn gelijk in deze aan te tonen, vestigde Harry Prick de aandacht op een aantekening van Van Deyssel over beschrijvende en niet-beschrijvende literatuur, waaruit ik een fragment citeer:

> Bij een beoordeeling, wier onderwerp is de hoedanigheid (graad van fijnheid, zuiverheid, enz.) van het geestes-spel in een werk, vervalt het gebruik der qualificaties beschrijvend en niet-beschrijvend, wijl het hier de keuring van iets zoo innigs in den aard of in het wezen van het werk geldt dat de oppervlakkige eigenschappen van beschrijvend of niet-beschrijvend te zijn, niet meer worden waargenomen.[15)]

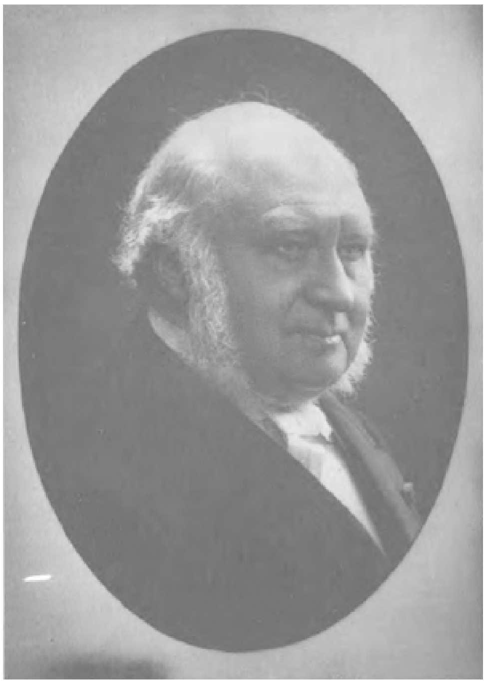
Ook hier, net als in de *Camera*-kritiek, de suprematie van het 'geestesspel' boven de beschrijving. Wanneer Harry Prick, om zijn theorie over het metafysische in Van Deyssels beschrijvingen verder te onderbouwen, nog twee andere citaten kiest, die juist uit onze *Camera*-kritiek afkomstig blijken, dan rijst bij mij het vermoeden dat Van Deyssel vooral aan de hand van de *Camera Obscura* zijn opvattingen over wat ik gemakshalve maar zal noemen 'de vergeestelijkte beschrijving' heeft weten te expliciteren.

Dat vermoeden wordt nog versterkt wanneer ik zie welk een enorme indruk het gedichtje 'Jongens', de vrije vertaling van een vers van Hölty waarmee de *Camera* opent, vooral in de tijd dat hij *De Adriaantjes* schrijft, op Van Deyssel heeft gemaakt. De eerste vier regels luiden:

> Hoe zalig, als de jongenskiel
> Nog om de schouders glijdt!
> Dan is het hemel in de ziel,
> En alles even blijd.[16)]

Het gaat vooral om de uitdrukking 'hemel in de ziel': zij mag dan door Beets 'alleen beminnelijk dilettantisch-realistisch begrepen' zijn, voor Van Deyssel krijgt zij 'een universeel poëtisch-philosophische draagwijdte'.[17)] Harry Prick wijst in dit verband o.a. op een aantekening uit 1937: 'De ziel komt in den hemel, of de hemel komt in de ziel, nu zij zich mag vereenzelvigen met het kleine'.[18)] Talloze malen komt Van Deyssel er in zijn werk op terug[19)]; het duidelijkst is hij in een beschouwing over *De Adriaantjes*, waar hij spreekt over:

> de *vertrouwdheid* van Adriaan met de dingen, die hij overigens juist ziet als voor het eerst aanschouwde *wonderbaarlijkheden.* Dit samengaan der vertrouwdheid met de wonderbaarlijkheid is het kenmerk van het 'hemelsche in de ziel', zoo als Beets het aanduidde in zijn bekend gedichtje 'Hoe zalig als de jongenskiel'. De geheele gewone werkelijkheid omgeeft hier den kijker als een 'visioen'. Dát is het eigenlijke der *Adriaantjes.*[20]



Nicolaas Beets op gevorderde leeftijd.

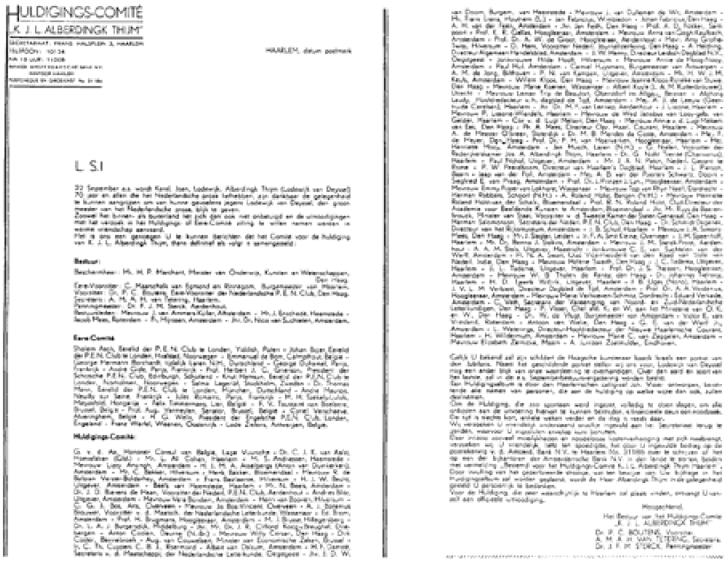
Wanneer men nu deze uitspraak legt naast een aantekening die Van Deyssel vlak voor zijn dood, op 23 februari 1951 over de *Camera* heeft gemaakt, kan men niet anders dan concluderen dat dit boek in zijn ogen meer met *De Adriaantjes* gemeen heeft dan alleen die regel uit dat gedichtje:

> Het is doorgaans bij Hildebrand het beminnen van het gewóne, van het ónbizondere, dat zijn groote qualiteit is. Het is immers juist de beminnenswaardigheid van het alledaagsche, die de aanwezigheid van den hemel op aarde doet blijken.[21]

Met andere woorden: Van Deyssel geloofde niet alleen zijn speciale interpretatie van het Beetsiaanse 'hemel in de ziel' in *De Adriaantjes* tot uitdrukking te hebben gebracht, hij meende tevens dat dit begrip in de beste bladzijden van de *Camera* ook door Beets zelf, zij het onbewust van de 'universeel poëtisch-philosophische draagwijdte', was gerealiseerd! In dit kader geplaatst kan men de hierboven aangehaalde uitspraak 'beschrijving [...] door iemant wiens *geest* blij is' immers niet anders interpreteren dan als de beschrijving door iemand, bij wie het hemel is in de *ziel*, zeker wanneer men

ziet dat Van Deyssel - uitgerekend alweer in de *Camera*-kritiek! - de begrippen *geest* en *ziel* als elkaars equivalenten blijkt te beschouwen.[22)]

Daarmee is het laatste woord over dit onderwerp bepaald nog niet gezegd. Ik meen echter te hebben aangetoond, dat juist datgene wat men misschien als de *essentie* van Van Deyssels schrijversschap kan zien, nog meer met de *Camera Obscura* te maken heeft dan tot dusver al op goede gronden kon worden aangenomen. Bovendien geloof ik, dat Van Deyssel, door de introductie van het begrip 'geestelijke blijdschap', in de zin van het beminnen van het alledaagse, waaruit de aanwezigheid van de hemel in de ziel blijkt, de *Camera* beter gekarakteriseerd heeft dan Potgieter met zijn 'Kopijeerlust des dagelijkschen levens' ooit heeft kunnen doen.


HULDIGINGS-COMITÉ
„K. J. L. ALBERDINGK THIJM"

HAARLEM, datum postmerk

L. S.!

Bestuur:

Eere-Comité

Huldigings-Comité:

Eindnoten:

1) *De briefwisseling tussen Lodewijk van Deyssel en Arnold Ising Jr. 1883-1904* (ed. Harry G.M. Prick), deel I, 's-Gravenhage 1968, p. 21, n. 12.
2) *Ibidem*, p. 20.
3) *Ibidem*, p. 21, n. 12.
4) Voor het eerst verschenen in *De Gids. Boekbeoordeelingen* 1841, pp. 442-460, pp. 501-522 en pp. 577-594. Ook in: *Kritische Studiën* I, Haarlem 1886, pp. 343-419.
5) *Litterarische Fantasiën* 2, Amsterdam 1875^4, pp. 208-209.
6) Zie hiervoor: A. Brom Jr., *Lijst van geschriften over Nicolaas Beets*, 's-Gravenhage 1915.
7) Het werd opgenomen in *Verzamelde Opstellen* 8, Amsterdam 1905, pp. 113-138. De niet opgenomen aantekeningen zijn nu afgedrukt in: Harry G.M. Prick, *De Adriaantjes. Een onderzoek naar wording en achtergronden van Van Deyssels Kind-leven.* Diss. Nijmegen, Amsterdam 1977, pp. 160-161, pp. 164-165.
8) ‘Nieuw Holland’ [1884]. In: *Verzamelde Opstellen* I, Amsterdam 1894, p. 20.
9) *Verzamelde Opstellen* 3, Amsterdam 1897, p. 153.
10) 9e jaargang, 4e afl., april 1903, pp. 1-2.
11) *Opstellen* 8, p. 123.
* Ik dank Harry G.M. Prick voor het verschaffen van nuttige informatie en voor het ter inzage geven van ongepubliceerd materiaal.
12) Prick, *De Adriaantjes*, pp. 423-426.
13) Idem, *Ibidem*, pp. 426-430.
14) ‘De dandy als kind’, in: *Haagse Post* 1978, nr. 2, p. 43.
15) *De XXe Eeuw*, maart 1904, p. 383; Prick, *De Adriaantjes*, p. 427.
16) Hildebrand, *Camera Obscura*, Haarlem 1839, p. 1.
17) Lodewijk van Deyssel, *Gedenkschriften* (ed. Harry G.M. Prick), Zwolle 1962, p. 582. Zie ook: Prick, *De Adriaantjes*, p. 358.
18) Prick, *De Adriaantjes*, p. 358.
19) Zie bijvoorbeeld: Lodewijk van Deyssel, *Het leven van Frank Rozelaar* (ed. Harry G.M. Prick), Zwolle 1956, p. 320; *Gedenkschriften*, pp. 508-509; Prick, *De Adriaantjes*, p. 289.
20) *Gedenkschriften*, p. 588.
21) Prick, *De Adriaantjes*, pp. 546-547.
22) *Opstellen* 8, p. 125.

Kijkend naar, pratend, etend, drinkend met: Lodewijk van Deyssel

L.P.J. Braat

1905. Het was, geloof ik - afgaande op herinneringen van bijvoorbeeld het weer - in de nawinter of het vroege voorjaar dat ik van de Vereniging voor Penningkunst de opdracht kreeg, een penning te vervaardigen van dr. K.J.L. Alberdingk Thijm (L. van Deyssel). Ik volg hier diens signatuur van één der eerste aan mij gerichte brieven, en ben van plan, schrijvende over hem, beurtelings zijn geboortenaam en zijn schrijversnaam te gebruiken. Hij was enkele maanden tevoren zeventig jaar geworden, en als vaker in ons land ontwaakte een gedachte als deze waarvan de penning het gevolg zou worden, ietwat verrassend laat. Het werd het begin van een merkwaardige, bijna vriendschappelijke verhouding tussen een voor die tijd reeds oude man die voor honderd procent in de negentiende eeuw stond, en een jonge man, die toen al begon te beseffen vele banden met die eeuw - hij was acht jaar na de schijnbare dood van deze geboren - te bezitten. Een verhouding, die met soms grote onderbrekingen, ruim tien jaar zou duren. Hij: de befaamde schrijver tegen wie ik, die nog steeds een beetje de 'jonge hond' was zoals ik nog maar enkele jaren tevoren door scherp zienden uit mijn omgeving genoemd werd, toch wel erg opzag. Maar niet meer opzag dan tegen vele oudere 'befaamden' met wie ik tevoren in aanraking was gekomen zoals Jan Toorop, Willem van Konijnenburg en R.N. Roland Holst. (Een toch wel vermeldingswaardig feit: pas in het begin van de bezetting kocht ik, voor luttele rijksdaalders, de volledige werken van Lodewijk van Deyssel en las er vrij veel in. Kocht: bij een boekhandelaar wiens planken dreigden door te zakken ten gevolge van de vele onverkochte exemplaren. Maar de eerste, en zeker niet oppervlakkige, kennismaking dateerde uit mijn gymnasiumjaren in Arnhem, toen ik ook voortreffelijk les in Nederlandse letterkunde kreeg.)

- Onze eerste kennismaking was in Thijm's kamer aan het Lorentzplein 5 - later zou ik hem beurtelings daar en aan zijn andere adres, Dreef 4, beide te Haarlem, ontmoeten. Ik keek naar hem, eerbiedig, aandachtig (denkend aan mijn portretopdracht) en maakte even later al kennis met zijn 'zijwaarts spiedend oog'. Hij ging even in een brief lezen en keek mij af en toe, zijwaarts, knipogend aan. Ik raakte een beetje in verlegenheid: las hij dan niet, moest ik terug knipogen, en waarom eigenlijk? Toen drong het tot mij door wat er aan de hand, of liever aan het oog was...

- Glazen werden gevuld, geheven en geleegd. Het werd het begin van een onvergetelijke reeks bezoeken, van een herhaald urenlang samenzijn gedurende waarvan het drinken (ik drink niet als ik werk) hoofdzakelijk de aandachtige, toegewijde bezigheid van mijn gastheer en model was.

- In de tweede woning aan de Dreef, meldde ik mij daarna met een schetsboek, dat weldra vervangen werd door een plank met een laag plasticine. (Ook maakte ik gebruik van een reeks levendige foto's van de fotograaf Kurt Kahle, met wie ik vaker samenwerkte.) Ik boetseerde dus 'life' en ging thuis verder. Meteen waarschuwde mijn gastheer - zijn gastheerschap was immers iets krachtiger dan het modelzijn - mij dat hij lastig was, zich wenste te bemoeien met de uitbeelding van zijn gelaatstrekken (wie denkt hier niet aan de jonge Van Deyssel, in Parijs uitwijdende over zijn gelaatstrekken?), ja misschien soms zijn vingers niet zou kunnen thuis houden om iets wat hem niet zinde te veranderen. Hij noemde voorbeelden als zijn reageren op het portret (door hem overigens aanvaard) dat zijn vriend Isaac Israels van hem vervaardigd had. Tot mijn tevredenheid kon ik, toen

mijn werk gereed was, vaststellen dat er nooit van enige inmenging sprake was geweest.

- Al tijdens de eerste zitting kwam de eerste - en bepaald niet de laatste - aanslag op mijn nuchterheid. Ik zat nauwelijks, was nauwelijks met schetsen begonnen, of mijn model stond op, liep naar een kast en bood mij een hem dierbaar mengsel van oranjebitter en jenever aan. (Enkel van het eerste bestanddeel ben ik zeker. Hij had het recept van een bodega, thans verdwenen, in de buurt van de Amsterdamse Munt.) Ik legde hem uit, dat ik tijdens mijn werk nooit iets alkoholisch dronk, daarna echter... Hij schonk zichzelf in, herhaaldelijk. Tot alles op was. Toen zette hij een pet op en schreed de gang in, waar het blijkbaar koud was, en bestelde telefonisch twee halve flesjes die kort daarop door een winkelbediende op een fiets met een mandje voorop bezorgd werden. Tegen het einde van de middag, toen ik klaar was met werken, ging ik meedoen en weldra waren de flesjes op. Zelfde ceremonie: pet op, naar de gang schrijden, twee halve flesjes bestellen. ‘Waarom bestelt u geen hele?’ ‘Dat is niet gepast, jonge man! En nu gaan we borrelen!’ Ik waagde het, schuchter, op te merken: ‘Waren we al niet begonnen?’

- Weken lang was alles wat de klok luidde Van Deyssel. Schetsen maken, kijken naar de foto's welke in mijn atelier om mij heen hingen, de beeltenis in plasticine in gips gieten, in het negatief verder werken, in het positief perfektioneren. Toen het portretreliëf bijna voltooid was en als het ware de zege van mijn model gekregen had - de beeltenis had iets van een Romeins keizer, en bepaald niet één der decadente - zei ik: ‘U zou uw eigen munten moeten kunnen laten slaan’. Dat leek hem wel wat, maar dan wèl in goud...

- Ik schreef al dat ik destijds nog veel had van de ‘jonge hond’ zoals ik wel genoemd werd toen ik een jaar of negentien,

twintig was, en liet vrij geregeld het achterste van mijn tong zien, vooral als het rijtje lege halve flesjes op het buffet wat langer werd... Langdurig en opgewonden sprak ik over mijn antifascisme, mijn haat jegens Mussolini en Hitler, mijn zeer linkse opvattingen, zonder me ook maar een ogenblik af te vragen, hoe het gesteld was daar binnen dat romeinse keizerhoofd... Ik hoor het nog: 'Gij, uiterst progressieve jongeman!' Maar hij bleek me te mogen en graag mijn oudere vriend en gastheer te willen zijn en blijven. (Later vertelde ik eens aan Boutens, hoe gul en gastvrij Van Deyssel steeds voor me was. Vol wrok zei hij, nog nooit een broodje kaas of een kopje koffie aangeboden te hebben gekregen...)

- Het gulle en gastvrije gebaar moest onafwendbaar machtiger proporties gaan aannemen. Het zal tegen het einde van de laatste of vóórlaatste poseermiddag geweest zijn dat ik, na geholpen te hebben een aantal bescheiden halve flesjes te legen, voorgesteld kreeg samen te gaan dineren (het zou zeker niet zó maar 'eten' worden) bij het befaamde restaurant Fünkler. Ik hapte toe! Pet op. De gang in schrijden. Hij belde de echtgenoot van Jo Vincent, de chirurg dr. Bos op. Ik hoorde vragen of hij, Thijm, met een jonge vriend mocht gaan dineren bij Fünkler, op rekening van dr. Bos. Blijkbaar werd dat goed gevonden. Vóór er afgehangen werd hoorde ik nog snel vragen: 'Mag ik onderweg ook een kistje goede havannas kopen uw rekening?' Misschien was dit de eerste maal dat het begrip 'maecenaat' mij iets duidelijker werd.

- We leven nu in 1979. Laten we goed beseffen dat een schrijver, al had hij zonder twijfel een 'naam', doorgedrongen tot in de meligste schoolboekjes toe, destijds vrijwel niet het zout in de pap verdiende. Iemand als Van Deyssel was, als hij er voor voelde en wie voelt daar niet wel eens voor, ietwat uitzonderlijke sprongen, en zelfs bescheiden sprongetjes te maken, aangewezen op het maecenaat. Dat Van Deyssel hiervan diep doordrongen was, zal blijken uit het straks af te drukken vraaggesprek met de redaktie van de *Kroniek van Kunst en Kultuur* uit eind 1935.

- Op naar het restaurant. Onderweg een niet al te klein kistje allerfijnste havannas onder de stoere Thijm-armen genomen. (Ik deed aan één dier monumentale, machtig geurende kunstwerkjes even later een paar trekken, maar moest er mee ophouden: mij te zwaar...) Het grote menu werd bekeken en te eenvoudig bevonden, hier en daar werd er nog iets tussen geschoven, zoals een gebraden eend. Ik dacht: nu moet ik ook iets doen, iets aanbieden. 'Mag ik u iets aanbieden, om vooraf te drinken?' Kijken in de wijnkaart, het zijwaarts spiedend oog leek naar me te knipogen, maar ik wist nu dat dit niet de bedoeling was. Of ditmaal wel? Er werd een fles sherry gekozen uit de jaren negentig van de vorige eeuw, en die kostte dertig gulden, ik zal het niet vergeten: bijna alles wat ik bij me had en dat was in die jaren een aardig bedrag (bij Kempinsky in Amsterdam kon je een behoorlijk menu krijgen voor f 0,95...). De fles kwam, de glazen werden volgeschonken. Een godendrank! Maar ik was geen god, ik ben geen god, ik zal nooit een god worden. Na een paar teugen zei ik, dat het heerlijk smaakte, maar voor mij veel te koppig was. Mijn overbuurman, mijn gastheer bij de gratie van dr. Bos, dronk rustig, waardig, de fles verder leeg.

Lodewijk van Deyssel. L.P.J. Braat fecit.

Het eten, de reeks van uitmuntend toebereide spijzen, kwam maar ook dit ging boven mijn krachten, en ik kon destijds toch heel wat aan. Als mijn overbuurman in een gloedvol betoog als het ware omhoog rees en nauwelijks acht op mij sloeg, heb ik een paar keer de inhoud van een bord onder de tafel geworpen. Godenspijs voor de honden... En ik maar spreken over de gedichten en toneelwerken van Brecht en de zèker komende revolutie, over de schurken Mussolini en Hitler, over mijn hekel aan Colijn. Aan het dessert hoorde ik mij, het klonk als uit de verte, toespreken: ‘Ge hebt het uitstekend volgehouden! Vele van mijn gasten heb ik hier onder de tafel zien zakken, zoals Charles Nypels!’ Een mooi compliment, maar toch vond hij het blijkbaar nodig mij niet alleen naar het station te begeleiden, maar ook eigenhandig de trein in te duwen. ‘Is dat de jeugd van tegenwoordig?’ Hij vond het toch wel aardig dit mij in mijn rug na te geven.

Thuisgekomen kroop ik uitgeput in bed. Niet enkel voor een nacht, maar voor een reeks van dagen en nachten. Mijn vrouw was in het buitenland. Meevoelende, maar waarschijnlijk niet geheel begrijpende buren kwamen rond het bed staan van de man met de onverklaarbare maagpijn...

- Op een dag - ik meen dat de zittingen al afgelopen waren en het een gewoon bezoek betrof - kwam ik zijn kamer binnen en zag Van Deyssel (duidelijk niet: Thijm) zitten schrijven, met een kroontjespen, op een foliovel. ‘Ik heb zojuist uw portret geschreven.’ Hij voegde er aan toe dit van vele van zijn vrienden en bekenden gedaan te hebben, zo van onze ‘maître-imprimeur’ Charles Nypels en van de beeldhouwer Mari Andriessen. ‘Mag ik mijn portret lezen?’ Het onverwachte antwoord: ‘Laten we vrienden blijven!’ Dit bleven we, naar ook uit de briefkaarten en brieven blijkt: 1), 2) en 3).

- In de loop van 1905 kwam ik met een vraag naar de Dreef. In dat jaar was de *Kroniek van hedendaagse Kunst en Kultuur* opgericht (dat ‘hedendaagse’ zou er weldra afslijten). Ik was sekretaris van de redaktie. We zouden het prettig vinden, vertelde ik, een vraaggesrpek met Lodewijk van Deyssel te kunnen voeren en publiceren. Of hij op ons voorstel in wilde gaan? Dit bleek het geval te zijn. Kort daarop (hoewel na enkele per briefkaart gemelde verschuivingen van data) gingen wij, mederedakteur Johan Polet en een voor dit doel aangetrokken journalist Peschar (we zouden hem later terugzien, tijdens de bezetting, als medewerker van de ‘misse’ Gerdes van het departement van volksvoorlichting) die alles optekende, naar Haarlem. Ik moet hier aan toevoegen, dat wij al kort na de oprichting van de Kroniek pogingen gedaan

hadden, hem aan ons prille blad te binden. 1)

- Van de opgetekende vragen, maar vooral van de eigen antwoorden, schrok de ondervraagde nogal. Gelijk afgesproken had ik hem de uitgetypte tekst gezonden. 4) en 5). De tekst die ik terugkreeg was méér dan gekorrigeerd, het was feitelijk een geheel nieuwe tekst. In zekere zin waardevoller, omdat deze vrijwel geheel van zijn hand was, maar toch zou ik graag thans ook de oorspronkelijke tekst kunnen afdrukken, ter vergelijking met de feitelijk wel gekastreerde tekst die overbleef - maar ik kreeg ons origineel nooit terug. De 'veranderingen' - het wegschrappen van namen en ietwat gedurfde uitlatingen - lagen vrijwel alle op het politieke vlak. (Begrijp me goed, Thijm is, voor zover mij bekend, nooit echt politiek geïnteresseerd geweest maar hij was, onmiskenbaar, en gelijk niet weinige bekende Nederlandse letterkundigen in de jaren twintig, kennelijk onder de indruk van bepaalde Europese politieke stromingen.) Van het in het bijvoegsel afgedrukte 'vraaggesprek' valt, na zoveel jaren, de overheersende vaagheid op. 6)

- Het goede kontact bleef, hoewel we elkaar minder zagen. Eéns nodigde ik hem uit, om per taxi naar ons te komen om samen een goed glas wijn te drinken. Het antwoord (mondeling gedaan) was: op voorwaarde dat er in die taxi - wel een zéér comfortabele taxi! - een flessenrek aanwezig diende te zijn vol zéér exquise wijnen (en dat voor de afstand Haarlem - Amsterdam!). Dit liet ik maar niet gebeuren. Even later stuurde ik hem een kistje met twee flessen goede rode wijn, zojuist uit Frankrijk ontvangen. Prompt kwam er een bedankje (25-3-36 'Dank voor dezen eminente lentebode' Camouflage). Wat de gevolgen van deze bescheiden zending geweest waren, hoorde ik veel later van Mari Andriessen. Van Deyssel (of wat het ditmaal Thijm?) had de twee flessen, onmiddellijk na ontvangst, ontkurkt en geledigd. Toen bestelde hij een taxi en reed, zich kennelijk heerlijk voelend, naar het huis van de Andriessens om het feestje, nu in goed gezelschap, nog wat voort te zetten. Het resultaat was, naar Andriessen me vol pret vertelde, dat de pot van de W.C. brak en er een kleine overstroming ontstond.

- Begin 1940 deed de Kroniek-redaktie nog eens een poging, een Van Deyssel-bijdrage los te krijgen. Een schamel resultaat was er het gevolg van. 7) en 8).

- Oorlog en bezetting kwamen, bleven. Toen de Kultuurkamer dreigde reisde ik naar Haarlem om ook de handtekening van Van Deyssel te krijgen onder het rekest aan Seyss Inquart. Ik was niet al te verbaasd, dat me dit niet lukte. Even later schijnt hij vriendelijk-wervend benaderd te zijn namens en misschien zelfs door Goedewagen. Grote gevolgen zou dit bezoek niet gehad hebben. Misschien een verhoging van het soort 'eregeld' (f. 1.200,--?) dat hij totdan kreeg? En dat in een tijd waarin een letterkundige - uitzonderingen daargelaten - het zout in de pap niet verdienen kon? Niet lang daarna kregen mijn vrouw en ik het verzoek; of hij met een kennis ('mijn pupil') een kopje thee bij ons mocht komen drinken. Zo'n verzoek hadden mijn vrouw en ik nog nooit van wie dan ook ontvangen, maar natuurlijk gingen wij er op in. De datum werd herhaaldelijk verschoven. 9)

- Op de bewuste dag kwam dan het bezoek: een opvallend deftig geklede Van Deyssel, vergezeld van zijn jonge pupil mej. Fiep Meyer, een meisje waaraan ik geen enkele herinnering meer heb, waarschijnlijk omdat ik, als steeds, voortdurend geboeid was door de deftig en hoffelijk converserende Van Deyssel. Op zijn revers zat een kwartje gespeld, waarvan het silhouet van koningin Wilhelmina uitgezaagd was. 'Maar mijnheer Thijm, durft u dat?'

De thee werd niet geschonken, maar geserveerd. Voor wat hoort wat. 'Mag ik soppen?' Natuurlijk - bij ons mag vrijwel (let op de beperking!) alles. Maar er gebeurde datgene waarvoor ik, uit eigen ervaring, gevreesd had. Al converserende

sopte onze gast het koekje iets te lang, bracht toen het weke geval naar zijn mond maar vlak voor de aankomst aldaar: klets! en daar lag het op zijn smetteloze revers. Ik geloof niet over de uitgezaagde koningin.

Ons zoontje, toen negen jaar, kwam binnen. Van Deyssel stond op, boog zich over het jongetje en vroeg: 'Mag ik u een kus op uw voorhoofd geven?' Zonder het antwoord af te wachten, deed hij het. Later zei de gekuste tegen me: 'Is die mijnheer belangrijk?' Zoiets van: 'anders had hij het niet moeten wagen mij een zoen te geven!'

- Ik kan me niet herinneren, na 1945 nog nader contact met Van Deyssel gehad te hebben. De redenen, meen ik: ik was veel in het buitenland en een paar jaar ziek, had het daarvoor, tijdens en daarna erg druk met de herrezen *Kroniek van Kunst en Kultuur* en enkele opdrachten als beeldhouwer. Of ik er spijt van heb? Een beetje, misschien, maar de goede herinneringen aan de vele uren, samen in de loop van een jaar of tien doorgebracht, zijn onverflauwd gebleven. Eéns vertelde hij me, dat de 'levensspreuk' van zijn zuster was: 'Tout lasse, tout passe, tout casse' (over de volgorde kan ik niet meer instaan). Hij scheen het daarmee niet geheel, misschien zelfs helemaal niet eens te zijn. Maar toen hij zijn einde, langzaam, langzaam, voelde naderen? Mari Andriessen die hem ook tijdens die laatste jaren en maanden, vaak bezocht vertelde me over een avond in een zomertuin, beiden zwijgend lang naast elkaar zittend. Toen Andriessen opstond en afscheid nam klonk het: 'Het was goed, nietwaar?'

Bijvoegsel

Hieronder volgt de tekst van een aantal door Van Deyssel aan mij gerichte briefkaarten en brieven, benevens de volledige tekst van het vraaggesprek met de redaktie van de *Kroniek van Kunst en Kultuur* uit 1935. Van *mijn* briefkaarten en brieven is tot nu toe niets terug gevonden.

1) (brief)

Haarlem, 7 Augustus 1935.
Lorentzplein, 5.

Waarde Heer Braat,

Ik dank U zeer voor uw fraai, driedelig boekgeschenk (a); ik hoop er binnenkort eenige aangename uren aan te danken te zullen hebben.

Wat uw bezoek in gezelschap uwer mederedacteuren, betreft, zoo moet ik, tot mijn spijt, U verzoeken dit nog eenigen tijd te willen uitstellen.

Zoo als ik U, meen ik, reeds uitlegde, is het mij letterlijk onmogelijk nog eenig redacteur- of medewerkerschap op mij te nemen. Indien U een groot aantal medewerkers heeft en wij vooraf over-een komen, dat het plaatsen van mijn naam op de medewerkerslijst alleen beduidt, dat daardoor een zekere moreelen steun aan de uitgave wordt gegeven, - dán zou ik desnoods geen bezwaren hebben. Maar er zouden jaren kunnen voorbijgaan vóór ik op andere wijze van het medewerkersschap zoude kunnen doen blijken.

U intusschen het beste welslagen met het tijdschrift -

waarvan ik reeds genoeg zag om er ingenomen mede te kunnen zijn, - toewenschende, noem ik mij, na zeer vriendelijke groeten,

Lodewijk van Deyssel, enkele dagen voor zijn vijfenzeventigste verjaardag op 22 september 1939. In het boekenrek is duidelijk waarneembaar de eendelige dundrukuitgave van Vondels Werken, bezorgd door Albert Verwey.

hoogachtend,
uw dw.dr.
K.J.L. Alberdingk Thijm
(L. van Deyssel)

a) Het is mij ontschoten welk boekwerk bedoeld werd. Er is nooit een lijst van vaste medewerkers gepubliceerd. L.P.J.B.

2) (brief)

Haarlem, 13 November 1935.
Dreef, 4.

Waarde Heer Braat,

Als ik U goed begrepen heb, is de bedoeling met het voorbehoedmiddel tegen verkoudheid (b), dat men dit, zijn leven lang, dagelijks gebruike, en helpt het niet tegen een eenmaal ontstane verkoudheid. Zoû U zoo goed willen zijn mij nog even hierover in te lichten?

Vindt U, bij voorbeeld, dat men in 't bizonder het in bepaalde seizoenen of in bepaalde omstandigheden moet gebruiken, b.v. wanneer men transpireerend of op andere wijze verhit is en dan een tijd in een onverwarmd lokaal onbewegelijk moet verblijven; - of vindt U, zoo als ik zei, dat men het altijd door dagelijks tot zich moet nemen?

Met vriendelijke groet, en dank bij voor baat,

Uw dw.dr.
K.J.L. Alberdingk Thijm

b) Het gaat hier hoogst waarschijnlijk over een recept, in mijn bezit, van mijn vader die een bekend keel-neus en oorarts was. L.P.J.B.

3) (briefkaart)

Haarlem, 3 December 1935.
Dreef, 4.

Waarde Heer,

Ik dank U zeer voor de toezending der medaille naar uw beeldhouwwerk, en indien deze toezending moet opgevat worden als het schenken der medaille door U aan mij, bedank ik U wel bizonder voor het geschenk. Indien het brons is, vind ik deze kleur heel mooi.
Met hartelijke groeten,

uw dw.dr.
K.J.L. Alberdingk Thijm

4) (briefkaart)

Zeer geachte Heer Braat,

Hierbij het vraaggesprek terug. Ik ontving gaarne nog eens inzage er van na plaatsing der toevoegselen, of wel de drukproef.

Ik verzoek U zeer in geen geval het stuk af te drukken vóór ik het nog eens gezien en teruggezonden heb, en liever, als het moet, de verschijning een maand uit te stellen.

Met vriendelijke groet,

K.J.L. Alberdingk Thijm

Haarlem,
Dreef, 4. - 4 Juni '36

5) (briefkaart)

Aan den Heer Administrateur van

De Kroniek van hedend. Kunst en Kultuur,
Uitgeverij *De Spieghel*,
Amsterdam.

Zeer geachte Heer,

Ik herhaal bij dezen aan U het reeds op de drukproef, hier bij gaand, gedaan verzoek, om niet te drukken vóor ik nog één revisie heb gezien.

Hoogachtend,
uw dw.
K.J.L. Alberdingk Thijm
Haarlem,
Dreef, 4,
17.6.'6.

6) Vraaggesprek met Lodewijk v. Deyssel

(Kroniek van hedendaagse Kunst en Kultuur, 1e jaargang, nummer VIII, Juni 1936, blz. 230-232)

De belangrijkheid en wenschelijkheid van de betrekkelijke beantwoording van de dringende vragen des tijds door menschen van geestelijke en als zoodanig van sociale beteekenis heeft de Redactie de gedachte ingegeven, een aantal vragen ter beantwoording voor te leggen aan den grootmeester der nederlandsche letterkunde, doctor Karel Joan Lodewijk Alberdingk Thijm, als schrijver vermaard onder de naam Lodewijk van Deyssel, hem verzoekend als eerste de rij te willen openen van die illustere geesten op wier oordeel wij in dezen zoo hoogen prijs

stellen. Het was ons dan ook een buitengewone eer en onderscheiding, dit oordeel uit eigen mond te mogen vernemen, waarvoor wij hier nog maals onzen dank uitspreken. Waar vaak de rumoerige gebeurtenissen van vandaag de kalme stem van de rede onhoorbaar maken of geheel doen verstommen, moet dit vraaggesprek, zoo menen wij, ook voor vele anderen een bijzondere waarde verkrijgen in verband met de brandende vragen van onze tijd. Zonder verdere, uit de aard der zaak feitelijk overbodige milieubeschrijvingen, willen wij thans tot het zoo getrouw mogelijk weergeven van ons gesprek met Lodewijk van Deyssel overgaan.

Vraag I.

Is, naar uw meening, de positie van de kunstenaars gedurende de laatste vijftig jaar, aanmerkelijk ten gunste of ten ongunste veranderd?

Ach zoo! Wilt u dat weten. De laatste 50 jaar? Nu, die positie is er niet beter op geworden... Maar dat zal wel aan de tijdsomstandigheden liggen. In 't algemeen is de waardering voor de kunst er niet op vooruit gegaan. De menschen zijn wel geestdriftiger... warmer gevoelens... er is wel veel veranderd, ziet u, maar niet commercieel...

Vindt u dat de menschen meer voor de kunst zijn gaan gevoelen?

Zeker, vooral de menschen uit het volk. Ik heb zeer goed gekend een der voornaamste socialistenleiders, Lid der Provinciale Staten, en ik heb het kunnen gadeslaan... zijn vrouw gaf cursussen... en de houding van de vrouwen uit het volk is veel beter ten opzichte van de kunst dan vroeger... Die meerdere beschaving is zonder twijfel gelijk op gegaan met de meerdere welvaart.

Vraag 2

In dienst van welke maatschappelijke categorie moeten de kunstenaars zich stellen, of meent u dat de voorwaarde tot het scheppen van waarachtige en levende kunst, ook in deze tijd nog, zou kunnen zijn het zich terugtrekken uit alle sociaal verband, in den zoogenaamden ivoren toren?

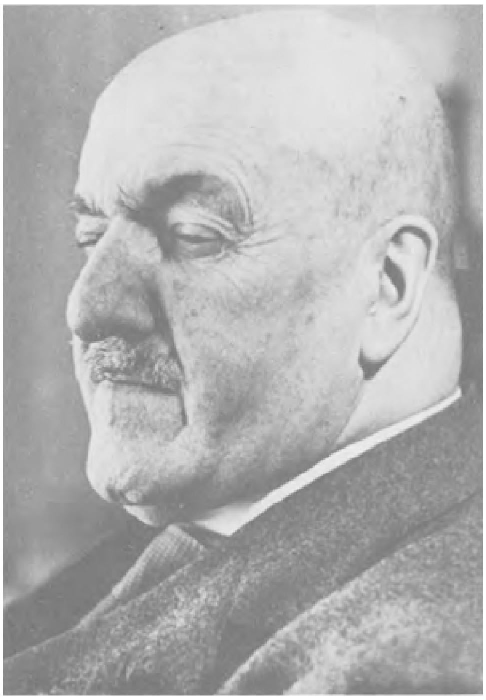
Wilt u die vraag nog even herhalen? ... de voorwaarde tot het scheppen van waarachtige en levende kunst... Zo tot nu toe is de situatie dezelfde gebleven: door vermogende vereerders bestaat de kunst. Ik weet niet hoe het in Rusland is, ik vermoed, dat Rusland niet meer doet voor de kunst, dan op 't oogenblik elders de ontwikkelde gefortuneerde lieden, die in kunst belang stellen, doen... Op 't oogenblik heerscht die situatie. Ja, hoe het in de toekomst zal zijn, kan men niet zeggen. Bij andere maatschappelijke organisaties vervalt deze toestand.

Vraag 3

Welke beteekenis hecht u aan de opkomst van de nationalistische gevoelens, dient de kunstenaar daarop te reageeren, of moet hij, uitgaande van een sociaal of internationaal standpunt, daartegen stelling nemen?

Ik vind dat die gevoelens een grooten, prachtige kern in zich bevatten... voor zoover moet de kunstenaar daarin zeker meegaan... de tijd gaat in die richting... ik vind er een heel mooien kern in... Ik sta contemplatief tegenover de politische wereldverschijnselen en beschouw ze objectief. Ik bewonder het Joodsche volk maar, ofschoon ik de excessen in Duitschland zeer betreur, vraag ik verlof toch het

schoone in het Duitsche nationalisme te mogen erkennen. Een geheel volk aldus door één gedachte aangegrepen. U moet namelijk goed begrijpen, dat de politieke formatie in Duitschland een zuiver ideëelen grondslag heeft. Het Duitsche volk is overigens anders van aard als het Nederlandsche. Ik geloof trouwens, dat wij in Nederland een regeering hebben dan welke men zich geen betere zou wenschen.



Een der door Kurt Kahle van Van Deyssel gemaakte portretfoto's waarvan Leo Braat gebruik maakte bij het tot stand brengen van de Van Deyssel-penning.

Gelooft u in de 99% van het volk die in Duitschland zich vóór de Regeering verklaard hebben?

Ja, natuurlijk, ik geloof in dien geestdrift. Sinds Frederik de Groote is overigens het Duitsche volk groot gebracht in de opvatting, dat het militaire iets grootsch is. Als er in één gezin meerdere kinderen waren, werd er één officier, zooals in Limburg in ieder gezin een zoon geestelijke wordt. Die geestdrift mag aangewakkerd zijn, er zit in die ontbloeseming wat altijd in het volk gezeten heeft... Als ik u zeggen mag, ik spreek erover, zooals ik over de schoonheid van den Chineeschen godsdienst zou spreken, zonder Boeddhist te zijn, of over een mooi landschap, zonder het landschap voor oogen te hebben...

Vraag 4

Bent u van meening dat kunst en maatschappij in Europa ééns weer een levend geheel zullen worden, gelijk dat eeuwen geleden het geval was, of denkt u dat Europa cultureel ten gronde zal gaan?

Ja, indien u bedoelt, of een toestand, zooals in de Middeneeuwen bestaan heeft, waarbij een geestelijke hiërarchie de leiding gaf, welke gevolgd werd, ook voor onze tijd zou kunnen gelden, al is het op een andere wijze, moet ik u antwoorden dat ik niets dan botsingen zie... Duitschland en Italië hebben overtuigingen, die het meest tegenover Rusland, doch ook tegenover Frankrijk en Engeland, staan... Een cultureele Eenheid, zooals in de Middeneeuwen, binnen afzienbare tijd, b.v. 200 jaar, zeker niet... Wat het tweede gedeelte van uw vraag betreft: Daar is niets van te zeggen. Ook oorlogstijd kan even zeer cultureelen bloei als het omgekeerde brengen. Denkt u maar aan onze zestiende en zeventiende eeuw.

Vraag 5

Wat is, in verband met de voorafgaande vragen, uw mening over de Hollandsche letterkunde? En wat over de andere kunsten? (Wij denken hier vooral aan die takken van kunst, welke steeds uw bizondere belangstelling gehad hebben: schilderkunst, tooneel, terwijl daarbij in de laatste jaren de film gekomen is).

Pardon, ik zie het verband niet met de voorgaande vragen... de letterkunde? ... ik vind, dat wij een buitengewoon groote en rijk-bloeiende letterkunde bezitten, maar heel weinig mensen zijn er, die er een eenigszins compleet gezicht op hebben... de letterkunde is veel moeilijker te kennen dan de schilderkunst... op tentoonstellingen en in musea ziet men de schilderijen... letterkunde leert men uit boeken kennen, die men moet bezitten... Ik zie veel boeken, ik weet er iets van, mijn idee is, dat wij heel groote talenten hebben...

De Vlamingen erbij gerekend?

Zeker, de Vlamingen erbij gerekend! Daar zijn ook heel groote geesten bij.

Wij zijn heel blij deze uitspraak uit ùw mond te mogen hooren. Mogen wij dat zoo publiceeren? Het zal de jongeren schrijvers een genoegen doen. Indien men zoo nu en dan kennis neemt van de publicaties der jongeren over elkaar zou men zeggen, dat er niets goeds is.

Ach zoo, vindt u? Die heftige antagonismen had men ook in den eersten Nieuwen-Gidstijd. Dat is geen slecht teeken. Zonder eenigen twijfel vind ik de nieuwere letterkunde zeer belangrijk. Namen kan ik u niet noemen. Ik zou er kunnen vergeten.

Ja, over tooneel en beeldende kunst zou ik mij liever niet uitlaten... ik heb de laatste jaren niet zoo heel veel gezien... de film? ... ik weet van de film niet genoeg... In 't filmtheater de Uitkijk heb ik de mooiste dingen gezien en elders mooie films, vooral Fransche... Ja, Da's aardig, ik ben nog lid geweest van een comité voor een monument voor Herman Heyermans... Ik ben van meening, dat door de uitbeelding van iets zeer essentieels in Heyermans dit beeld zeer geslaagd mag heeten, hoewel er velen waren, die vonden dat het in het geheel niet leek... Ik zei tegen de heeren: een mooi beeld van een dichterlijk wijsgeer is mooier dan een beeld dat lijkt, maar heelemaal niets is...

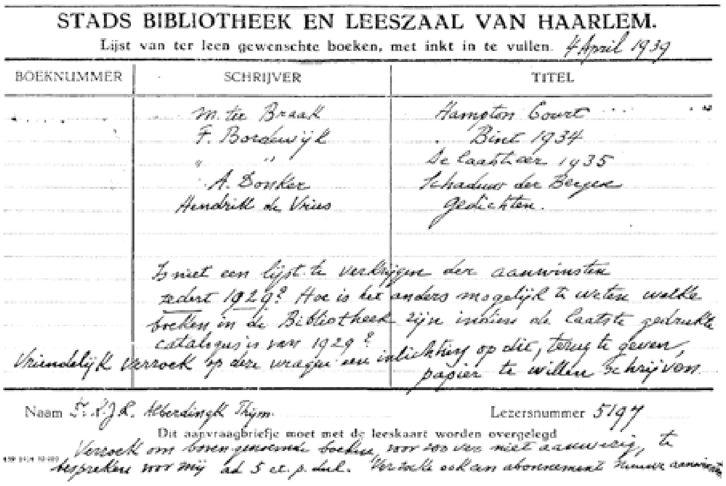
Vraag 6

Welk land op de wereld draagt volgens u de meeste toekomstmogelijkheden in zich?

Voor de nabije toekomst? De eerste honderd jaar? Italië... Duitschland heeft meer inwoners... in Italië is het geboorteoverschot grooter... Dan heb je nog Japan! Ik kan er wèrkelijk niet op antwoorden. Noord-Amerika, Japan, Duitschland, Italië, Rusland... van de grootere landen is Engeland de grootste staatkundige Eenheid gebleven, rustig en wijs, onaantastbaar door omwentelingen, die elders met tragisch geweld nieuwe staats- en maatschappijvormen te voorschijn brachten. Er is geen duidelijk af te teekenen toestand. Ik vermoed, dat er binnen vijftig jaar een grootere oorlog komt. Hoe dat zal afloopen is zoo erg veel omvattend...

Toen zweeg Van Deyssel even. 'De zeer strenge vergadering', zooals de gastheer het vraaggesprek noemde, was hiermede

beëindigd. ‘Het is veel wijzer om niet over alles altijd een compleet oordeel klaar te hebben,’ zei hij terwijl hij opstond... en toen de glazen waren gevuld sprak Doctor Karel Joan Lodewijk Alberdingk Thijm nog vele dingen, die wij niet mochten publiceeren, maar langdurig in ons hart zullen bewaren!



STADS BIBLIOTHEEK EN LEESZAAL VAN HAARLEM.

Lijst van ter leen gewenschte boeken, met inkt in te vullen. 4 April 1939

BOEKNUMMER	SCHRIJVER	TITEL
	M. ter Braak	Hampton Court
	F. Bordewijk	Bint 1934
	„	De laatste eer 1935
	A. Donker	Schaduw der Bergen
	Hendrik de Vries	Gedichten.

Is niet een lijst te verkrijgen der aanwinsten sedert 1929? Hoe is het anders mogelijk te weten welke boeken in de Bibliotheek zijn, indien de laatste gedrukte catalogus is van 1929? Vriendelijk verzoek op deze vragen een inlichting op dit, terug te geven papier te willen schrijven.

Naam Dr. K.J.L. Alberdingk Thijm Lezersnummer 5197

Dit aanvraagbriefje moet met de leeskaart worden overgelegd

Verzoek om bovengenoemde boeken, voor zoo ver niet aanwezig, te bespreken voor mij à 5 ct. p. deel. Verzoek ook een abonnement [illegible]

7) (brief)

Aan de Redactie der Kroniek van Kunst en Kultuur Amsterl 250. - Amsterdam C.

Mijne Heeren,

Gij wilt, dat ik in het openbaar zal mededeelen, - en richt mij daarom ter beäntwoording de zoo niet ietwat zonderlinge, dus toch ongewone vraag toe, hoe ik de taak van het tafelpresidentschap, ‘bij het diner ter eere van Dr. P.C. Boutens,’ denk te volbrengen.

Ik zie geen kans U in een twintigtal regels, zoo als gij verlangt, op die vraag bescheid te geven. Niet alleen toch de ontwikkeling van een leer aangaande tafel praesideeren; maar ook de verbinding van dit thema met de uiteen zetting der algemeene èn mijner persoonlijke traditie in deze, en met de geschiedenis mijner presidentschappen, - welke onvermijdelijk van het entameeren van het onderwerp het gevolg ware, zoude waarschijnlijk aanmerkelijk meer dan tien maal twintig regels beslaan.

De behandeling van dit onderwerp trekt mij intusschen aan. Uw vraag heeft mij ook op een andere dan tot nu toe gevolgde indeeling mijner *Gedenkschriften* gebracht, namelijk niet een verdeeling in levenstijdperken; maar naar de soortelijke bestanddeelen van het leven.

Op deze wijze hoop ik het tafel-praesideeren te behandelen en U ter zijner tijd het desbetreffende fragment van de *Gedenkschriften* te doen toekomen.

Haarlem, 22 Febr. '40
Dr. K.J.L. Alberdingk Thijm
(L. van Deyssel)

(Wat het bovenstaande betreft: er is op geen enkele wijze iets ‘uitgekomen’. L.P.J.B.)

8) (briefkaart)

Haarlem, Dreef 4 22.2.'40

Zeer geachte Heer,

Hierbij mijn antwoord op uw vraag, dat U, indien U het wenscht, in uw tijdschrift kunt plaatsen. Ik heb het praesidentschap waargenomen van 54 vereenigingen en commissies en heb de jubileumtafels gepraesideerd van dr. W. Kloos (twee maal) van Dr. P.C. Boutens (zal dit de derde maal zijn), van Dirk Coster, van Gerard van Hulzen, en andere.

Ik heb van het verkeer met U alleen aangename herinneringen behouden. Uw, door U genoemde, terughoudendheid in zekere omstandigheden, had ik niet opgemerkt. Met vriendelijke groeten, ook aan Mevrouw, als ik verzoeken mag, zeer de uwe,

K.J.L. Alberdingk Thijm

Lodewijk van Deyssel en meneer Thijm
Over de psychopathologie van een omgekeerde wereld
Boudewijn Büch

Lodewijk van Deyssel's oeuvre is van geen enkel uitzonderlijk literair belang. Weliswaar is het altijd knap geschreven, met een groot inzicht in taalvaardigheid, maar tevens meestal langdradig, slaapverwekkend en vervelend. Zo denk ik er over.

Van Deyssel heeft veel, te veel, te danken gehad aan Franse auteurs. Zonder Zola en de gebroeders Goncourt zou hij nimmer zo minutieus zaken en mensen hebben kunnen beschrijven. Zonder zijn lectuur van de mystieke schrijvers en schrijfsters (bovenal Teresia van Avilla), Spinoza en Schelling, zou hij niet zijn gekomen tot zijn (pseudo-)wijsgerige bespiegelingen.

Van Deyssel is een voortreffelijke dandy geweest, maar kon dat uitsluitend zijn door Engelse en Franse voorbeelden heel nauwgezet na te bootsen.

Van Deyssel is een politiek rechtsdenkende persoon geweest. Dat zou niet zo veel hebben uitgemaakt als hij vóór 1933 gestorven was. Van Deyssel stierf echter pas in 1952. Toen had hij de tijd gehad en genomen om zich welwillend uit te laten over Hitler, zich (hoewel onder dwang) aan te melden als lid van de Kultuurkamer en zijn naam afgedrukt te zien onder een folder ter uitnodiging voor een landdag van Nationaal Front. De verfoeilijke club van Arnold Meyer dus.

Van Deyssel behandelde zijn vrouw op een weinig fijngevoelige wijze. Hij brak, na de zilveren bruiloft, op een onbegrijpelijk grove wijze met haar.

Van Deyssel was een profiteur. Hij heeft zijn leven lang niet één regulier baantje waargenomen en zich bizonder weinig moeite gegeven om langs die weg in zijn onderhoud te voorzien.

Hij trommelde geld bij elkaar van zijn vrienden. En deed verder weinig. Behalve dan klagen. En als hij ruzie kreeg met zijn vrienden, rekende hij toch nog wel op afdrachten van geld. Van Deyssel was dus ook helaas een hypocriet.

Van Deyssel schreef over ethiek, moraal, religie en mystiek maar lichtte daarmee wel eens de hand en vond in 1935 Hitler een grote Duitser. Van Deyssel leende zijn naam als ere-hoofdredacteur aan de Nieuwe Gids terwijl dit blad al lang fascistisch was. Ja, hij schreef zelfs in het blad tot ver in de oorlog.

Van Deyssel schreef slijmerige voorwoorden bij volstrekt onbenullige boeken, o.a. bij een roman van een ex-legionair. Deze voorwoorden waren bewonderend. Het was dezelfde Van Deyssel die ooit genadeloos had toegeslagen met zijn scheldkritieken - kritieken waarin het beste nog niet goed genoeg was.

Van Deyssel schreef deze voorwoorden omdat hij een tacticus was, iemand die wist wat op een gegeven moment heel goed voor hem en zijn welstand was.

Van Deyssel was een heel autoritaire persoonlijkheid. Hij liet een hulpkellner, bij wijze van spreken, drie keer teruggaan met een niet precies op temperatuur gebrachte croquet. Van Deyssel was iemand waar literair Nederland, vanaf zo ongeveer 1910 bijna niet meer in geïnteresseerd was.

Van Deyssel werd ook nauwelijks meer gelezen. Kloos nog wel; tenminste een paar sonnetten. Perk ook, al was het zijn onleesbare krans van verzen. Van Eeden werd gelezen en herlezen. *De Kleine Johannes* beleefde herdruk na herdruk. Van Deyssel *zat* maar een beetje. Te profiteren. Met *grandezza*, dat moet gezegd. Terwijl iedereen honger leed, ontslagen werd en tegen de Mof vocht, zat Van Deyssel maar een beetje. Dure tokayer te drinken, naar Marlene Dietrich-films te kijken en te klagen bij een glas goede port. Met eregeld; maar in zijn voordeel moet gezegd worden dat hij al ver in de zeventig was. Totdat Van Deyssel in de Tweede Wereldoorlog eens een briefje kreeg van een bewonderaar. Van het een kwam het

ander. Van Deyssel maakte deze bewonderaar - een jongeman uit Limburg - tot zijn Eckermann en knecht. De keuze was voortreffelijk. Van Deyssel ging dood en door toedoen van deze knecht werd er na zijn dood bijkans meer uitgegeven en gedrukt dan tijdens Van Deyssels hele leven.

Het is 1979. Zijn bewonderaar heeft zoveel vevervolledigd, geannoteerd, uitgebreid uitgegeven, dat men zonder overdrijving kan zeggen dat Van Deyssel bijna *uitsluitend* posthuum is uitgegeven. De revenuen hiervoor gaan, krachtens de auteurswet, voor de helft naar de erven van Van Deyssel. En zo hoort het. De knecht heet Harry G.M. Prick - door Van Deyssel ‘Hhèrrie’ genoemd. Dat weten we inmiddels allemaal wel. Maar wie is toch die *so-called* Lodewijk van Deyssel?

Lodewijk van Deyssel was de pen-name van een van de meest uitzonderlijke personen die de vaderlandse letterkunde heeft opgeleverd. In werkelijkheid heette hij K.J.L. Alberdingk

Thijm. Voor vrienden 'Thijm'. Deze Thijm was de grootste aansteller van Nederland. De enige échte neuroticus. De belangrijkste vastlegger van neurosen, psychosen en dwangmatigheden die ons vaderland gekend heeft en waarschijnlijk ooit zal kennen. Thijm heeft strikt genomen geen enkel belangrijk letterkundig werk geschreven, Thijm heeft uitsluitend psychiatrische verhandelingen gemaakt. Psychiatrische vertellingen - hoofdzakelijk bestaande uit 'cases'. Cases die in hun beeldendheid en verbeeldingskracht gerekend kunnen worden tot de allerbeste uit de psychiatrische wereldliteratuur.

Over wie gaan die cases dan wel? Welnu, die cases gaan over de mens K.J.L. Alberdingk Thijm. Een gezet, scheelogend personage die aan letterkunde deed onder de naam Lodewijk van Deyssel.

Thijm verliefde zich met het tweede binnen-meisje. Het werd zijn vrouw. Thijm's vader was een opgeklommen boekhandelaar die het bracht tot professor. Hoogleraar, dus. Maar wel van een kunstacademie, dat neemt niemand dus serieus. Zijn moeder was bigot, zijn zuster dweepziek en 'n broer manisch-depressief.

Zijn tijdgenoten en vrienden? Ik noem er maar enkele: Van Eeden werd al vroeg gek. Was achtereenvolgens, ik noem weer wat: marxist, anarchist, mysticus, katholiek en dwaas. Kloos was zijn hele leven aan de drank, homoseksueel en getrouwd. Perk was dichter omdat Kloos hem dat maakte na zijn leven. Hein Boeken vermoordde te goeder trouw zijn vrouw. Jacob Israël de Haan was pedofiel, goot zijn vrouw zomaar kokende thee in haar hals en stierf raadselachtig als zionist in Palestina. Verwey was homoseksueel maar trouwde. (Was dus ook gek!) Dèr Mouw was homoseksueel, trouwde en was gek. Maar schreef aardige werken. Aletrino was geleerd en kwam al heel vroeg op voor de bevrijding van de tegennatuurlijke medemens.

Wat krijgen we nou! Het is hoofdzakelijk allemaal tegennatuurlijkheid wat de klok slaat! (Ach, het zijn de tijden, meneer Büch. Het waren die rare kunstenaars, die deden alles wat God verbood juist expres!)

Integendeel! Ze wáren het gewoon. In de verkeerde tijd, helaas. Nu, 1979, zou het wat gemakkelijker zijn. En toen? Toen was het verschrikkelijk moeilijk. Werd je veroordeeld of moest je als je kwaad wilde op morsige zolderkamertjes rotzooien, de stoomtrein naar Parijs nemen of de zaak maar vergeten. Vergeten, dat wil zeggen gek worden, of een ander ideaal zoeken, preken voor arbeiders of voor niemand.

Thijm gedijdde in een omgeving van brekebenen en hinkepoten. In relationeel-menselijk opzicht dan, al zullen ze het zelf niet zó hebben gezien. In zo'n omgeving gaat het er slechts om wie de sterkste (de minst zwakke) is. Dat was Thijm. Tuurlijk: Thijm wilde 'naar' jongetjes iets liefs doen. Deed ook aan het geheime kwaad, ging in zijn wilde jaren naar les horizontales. Maar hij bezat het zeldzame talent zijn tragiek niet verder te laten komen dan tot de grondverf. Kloos sloot zijn leven af met drank en het bedriegen van Perk. Van Eeden werd in het openbaar gek. Dèr Mouw zeurde er over dat hij geen meid had. Ter Braak - zelfs die heeft Thijm zijn gehele leven meegemaakt - deed er maar het definitieve stilzwijgen toe.

Heeft Thijm dan niet gezeurd? Nou en of. Maar zijn zeuren zat in tientallen kisten. En die kisten gingen pas open na 1952. Toen had Thijm al mooi de zaak kunnen mystificeren en ontvluchten. Thijm had inmiddels zijn Eckermann gevonden. En die kon aan de gang toen Thijm al lang bij de heilige Petrus aan de hemelpoort zijn zaak had bepleit (ongetwijfeld zit hij voorop in de hemel). Eckermann-Prick was niet zo zeer de juiste bezorger die het nageslacht van Thijm vónd, Thijm was het genie die het nageslacht Prick bezorgde.

Ziezo, die zit.

Maar wat nu?

Jeroen Brouwers schrijft: ik lees eerst de commentaren van Prick en daarna pas Thijm. Dat is fout. Want Prick = Thijm. Waarom? Omdat Thijm Prick heeft uitgezocht. Prick is de enige literaire verwekking van Thijm. Zoals Eckermann Goethe is, Boswell Johnson, Hughes Plath, Medwin Byron, Tieck Novalis etcetera.

Is Prick daarom minder? Integendeel! Ik prefereer de Goethe van Eckermann, de Hölderlin van Waiblinger. Want dat zijn de dichters werkelijk, zoals anderen hen zien.

De bewonderaars. Diezelfde bewonderaars vergissen zich nooit. Ze bedriegen ook nimmer. Ze vergeten wel eens iets opzettelijk, dat wel. Prick vergist zich nooit. Dat doet het voetvolk niet dat voetnoten schrijft. Prick, dat is iets anders, *vergeet* wel eens iets. Hij vergeet de Thijm die in de kliniek had kunnen zitten: de neuroticus Thijm. Prick is hem niet vergeten omdat hij die 'gestoorde' Thijm niet zou willen kennen - integendeel: eindeloos heeft Prick teksten uitgegeven, van voetnoten voorzien en becommentarieerd, die Thijm's 'gekte' laten zien - maar Prick heeft die gekte verliteraird. Maar gekte blijft het. En over die gekte gaat het in dit essay.

De gekte van een superieure clown.

Thijm werd en was gek voor de uitvinding van de sociale academie. God zegene dit historisch toeval!

Thijm leed niet veel meer onder zijn tijd dan een willekeurige andere tijdgenoot. Maar die schreven niks of nauwelijks daarover. Thijm heeft zijn intiemste gedrag genoteeerd. Decennia lang. Kromme ruggen, open tering, doodzonde - het was er bij iedereen - maar Thijm noteerde de verrukking over en bovenal de bestrijding van het geheime kwaad. Gooide het niet weg en wenste nadrukkelijk dat Prick het te eniger tijd zou uitgeven.

Hoe anders zou de literatuurgeschiedenis er uit zien als Goethe zijn masturbatie-fantasieën aan het papier had toevertrouwd! Dan had Eissler's speculatieve theorie ons bespaard kunnen blijven! (Hoe zou de werkelijke Pepys zijn geweest?)

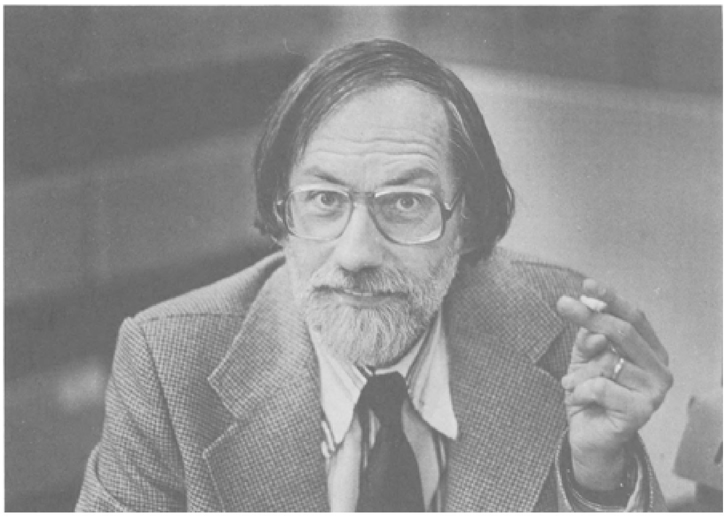
Wij beginnen de werkelijke Thijm te kennen. Al is hij (nog) niet helemaal uitgegeven. Prick komt handen en pennen te kort.

Wat is Thijm? Thijm is: de kleintjes van zijn tijdgenoten *terneerdrukken* en voor zijn gelijken of meerderen niets dan goeds. Dat is taktiek, dat is wijsheid. Maar nou is Thijm dood, en wat nu?

Nu komt de Thijm waaraan Prick dag in dag uit werkt en waarover wij kunnen oordelen, al is het slechts over een derde of vierde van de kisten uit de nalatenschap.

Thijm is een lijder geweest aan wat wij heden zouden noemen 'het procedurele trauma'. In de psychiatrie heeft men daar wel eens onder willen verstaan *de passie tot het detail*, het zich voortdurend bezig houden met ogenschijnlijk onbelangrijke dingen. De procedureel-traumaticus houdt zich bezig met het schrijven van enveloppen, het maken van prachtige postpakketjes, het zeuren over een koperen naamplaatje, maar juist niet met de inhoud van een brief, met wat het pakketje moet bevatten, met wat er op een naambordje moet komen te staan. Op zich schuilt daar ook veel schoonheid in. Het uiterlijk opsmukken van een postpakje wordt recent tot

'kunst' gerekend. Thijm was zo: hij heeft opgeschreven waarom hij niet schreef.



Harry G.M. Prick, gefotografeerd door Ronald Sweering in 1977.

Daarmee is Thijm volstrekt uniek in de wereldliteratuur. Het aardige boekje van Steinbeck, *Journal of a novel, the East of Eden letters* deed Steinbeck noteren hoe zijn *Eden* ontstond. *Eden* lag op een gegeven moment in de boekhandel. Thijms talloze projecten niet, spijts handpapieren, notities, aansporingen, cahiers, levensplannen. Thijms bedachte oeuvre is een fictie. Thijms bedenken van al die fictie is een realiteit. Ze ligt in het Lodewijk van Deyssel-archief te wachten op uitgave.

Het leven van Thijm is een wonder. Hoe komt een mens zijn leven door met het beschrijven van bijkans niets te doen.

1. Door zelfvergroting. (Andere mensen dus denigreren)
2. Door het gebruik van allerlei 'drugs' of wat daar voor door gaat. Het neurotische gedrag van Thijm moest binnen de perken gehouden worden. Daarom nam hij regelmatig sedativa tot zich, meestal in combinatie met drank. Cognac en broomkali was een bij Thijm geliefde combinatie. In de tot nu toe gepubliceerde geschriften, maar vooral in onuitgegeven handschriften, vinden wij wel heel veel plaatsen die er eenduidig op wijzen dat Thijm zich overgaf aan rustgevende middelen. Hoe zou hij anders gekund hebben? Het doelloos streven naar een oeuvre dat maar niet kwam, kon niet zonder 'zenuwachtigheden' plaats vinden!
3. Door zinloze bezigheden te verheffen tot kunst, dan wel noodzaak. Het bestrijden van vliegen, bijvoorbeeld, werd belangrijker dan een geplande roman.
4. Door zeuren. Het construeren van bijzinnen en uitweidingen was voor Thijm belangrijker dan het schrijven van een werkelijk boek.
5. Samengevat: door te vluchten in allerlei, mogelijke en onmogelijke, extra-textuele zaken.

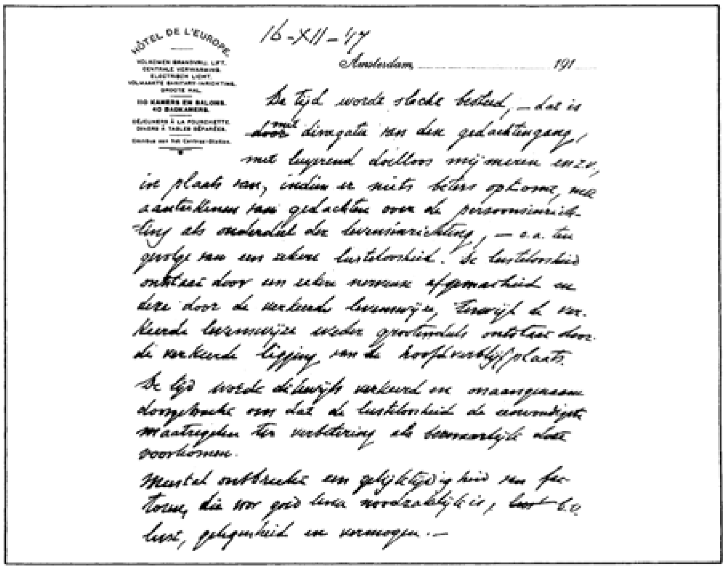
Thijms oeuvre is een totaal en meesterlijk kunstwerk. Het is het tot kunst verheven gezeur. Het zeuren over het telefoneren, het simmen over gebrek aan geld, het jammeren over de rijtijden der treinen. Van Deyssels oeuvre is uiterst middelmatig. Zijn romans, immers, zijn onbeduidend.

Wij adstrueren: voorzover Van Deyssel moeite heeft gedaan fictie te maken gaat hij de mist in. Hij heeft geen verstand van 'verhaal', van tijd, van *race, milieu, moment. Een Liefde* is toch een verschrikkelijk vervelend boek, *De Kleine Republiek* valt toch

niet door te komen... behalve dan wanneer het over de meneer, *Thijm*, gaat. Omdat ze vaak over de *meneer* gaan, zijn deze boeken zo prachtig. Dan is de schrijver de meester van het meest zinloze verdriet dat een mens zichzelf kan aandoen: te zeuren over zinloze zaken. De *Gedenkschriften* zijn geweldig. Waarom zijn de *Gedenkschriften* geweldig? De *Gedenkschriften* zijn geweldig omdat ze zo verschrikkelijk prachtig uitweiden over, bijvoorbeeld, een badkuur in Dresden. Als het fantasie was geweest, was het al héél mooi. Maar we hebben Prick en die toont aan dat het ook nog eens zo wérkelijk gebeurd is.

Thijm is de meest vooraanstaande autobiograaf die ons vader-

land heeft opgeleverd. Niemand heeft mooier zichzelf te kijk gezet en van de leegheid literatuur gemaakt. Het kan toch slechts voortreffelijk heten om literatuur te maken door het niet kunnen schrijven van een roman?



Ik heb een verschrikkelijke hekel aan Lodewijk van Deyssel, want die heeft bijna niks geschreven. Ik houd verschrikkelijk veel van Thijm. Die schreef zich te pletter.

Wie is de eigenlijke Thijm?

Die Thijm is Harry G.M. Prick.

Wie zet Thijm helder neer? De een of andere gepromoveerde neerlandicus *Dr. Harry G.M. Prick.* De gepromoveerde voetnoot dus. Maar toevallig wél de voetnoot die nog eens heel belangrijk zal blijken te zijn als ‘case’ in de huidige, moderne psychiatrie, want: Van Deyssel is ‘gek’ en Prick geeft de protocollen daarvan uit.

Ik houd van de voetnoten bij Thijm. Die Harry G.M. Prick uit de kisten, de archieven heeft opgediept. Maar wie heeft uiteindelijk die voetnoten dan geschreven? Die heeft die hele onsympathieke, geestige, neurotische, krankjorume meneer Thijm opgeschreven. Op allerlei schijnbaar verloren blaadjes. Prick heeft die blaadjes onder beheer en geeft ze alsmaar uit. Het voetvolk, ik schrijf het nóg maar eens een keer, geeft de voetnoten uit.

Maar het voetvolk heeft de macht gegrepen. Het voetvolk heeft Van Deyssel *gemaakt* en van meneer Thijm een dwangneuroticus. Terecht. Ik houd niet van Napoleon die oorlogen wint. Ik houd van *Las Cases* die Napoleon laat versukkelen op Sint Helena.

Wie is dus nummer één? Nummer één is de prachtig-geesteszieke meneer Thijm die ook wel eens wat ondraaglijks schreef onder de nom de plume Lodewijk van Deyssel. Wie is die meneer Thijm? Meneer Thijm is iemand die wij te danken hebben aan de ijver van Harry G.M. Prick.

Daarom lees ik de voetnoten.

Om te weten te komen hoe Prick een overschat oeuvre afbreekt, door middel van Thijms eigen voetnoten, en aan een verzameld werk bouwt dat onwaarschijnlijk uniek genoemd kan worden in de literatuurgeschiedenis: *de vergeefse letterkunde*

van Lodewijk van Deyssel en de unieke voetnoot die meneer Thijm moet heten. En die meneer Thijm heeft een aardige hulp ingehuurd: Harry G.M. Prick.

Die aardige assistent zal het wel niet leuk vinden, maar ik zeg het toch tot slot: als de voetnoot van Van Deyssel, Prick, sterft, is meneer Thijm opnieuw voor lange tijd verloren!

Brief van de letterkundige Allard Terveere aan den kunstschilder Hein Verdonk
(Psychologische schets)
Lodewijk van Deyssel

Waarde Heer Verdonk,

Gij zijt een superieur kunstenaar èn gij zijt een Verdonk. In het door U van mij geschilderd portret blijken deze beide feitelijkheden. Het spijt mij, dat ik niet, voor wij aan dit werk begonnen, U verzocht heb met mij eenige bepalingen te maken betreffende deze onze samenwerking. Ik heb dit eens gedaan met een teekenaar. Een mijner eerste bepalingen was toen dat, wilde ik toestemmen in de verschijning der teekening in een courant of op een ten-toon-stelling, zij moest strooken met mijn opvatting van wat een portret behoort te zijn. Deze opvatting is, mijns inziens, ruim genoeg, om daar binnen plaats te laten aan de verschillende eigene persoonlijke, meeningen en neigingen der kunstenaars aangaande onderdeelen der te geven kunst. Ik heb dit tegenover U níet gedaan, niet zoo zeer om de uitwerking van mijn voorstel op den teekenaar toen, die was van geheel van het werk af te zien, als wel om dat ik uit handelingen en uitingen van U van het begin af had meenen te kunnen opmaken, dat uw stuk in den geest míjner opvatting zoude worden.

Mijn opvatting dan is deze, dat een portret het model *op zijn mooist* moet wedergeven. Ieder mensch heeft mooyere en minder mooye oogenblikken in zijn voorkomen. Ieder mensch heeft ook mooyere en minder mooye bizonderheden, trekken, vormen in zijn uiterlijk. Hetzij men nu in het portret een moment, een deel van een levensdag, van het model wil afbeelden, waarop de edelere of hoogere dingen, die hij in zich heeft, het best uitkomen, hetzij men in het portret het geheel der eigenaardigheden, der eigenheden, van het model wil toonen, dus zoowel de leelijkere als de betere, maar zóo, dat de betere den bóventoon hebben, - in èlk dezer gevallen zal het aanwezige móóye moeten domineeren. Om dat een portret niet moet zijn een zoo krachtig mogelijke kenschetsing van het karakter of den aard van den afgebeelde; maar moet zijn de vastlegging der hier nu in dít schepsel, in dit natuurverschijnsel, te voorschijn komende, alom tegenwoordige, Schoonheid.

Ik bepléit thands deze opvatting niet. Ik deel alleen mede, dat dit mijne opvatting omtrent portretteeren is, en dat mijn gedragsregel is: niet mede te werken aan de practijk van een met déze mening in strijd zijnd inzicht.

Vóor U mij voorstelde een portret van mij te maken, toen dit onderwerp dus nog niet tusschen ons ter sprake was gekomen en het voornemen bij U nog niet was ontstaan, ik althands het niet kende, sprak ik met menschen over de door U geschilderde portretten, welke te zien waren geweest op de ten-toon-stelling in het juist door U betrokken huis. Ik zeide van de drie voornaamste dat van den Heer B. het mooiste, een waar meesterstuk, te vinden, dat van Mevrouw A. ook een goed stuk werk, en dat van den Heer N.T. het minste. (U had mij toen nog niet toevertrouwd, dat de Heer N.T. U geweigerd had zijn portret in ontvangst te nemen en het daarom bij U in huis was gebleven). Ik zeide:

> hij heeft van N.T. niets te recht gebracht. Van de fijne trekjes en haaltjes, die N.T. in zijn gezicht heeft, is er geen enkele gereleveerd. Hij heeft van dezen gecultiveerden, bizonderen geest een grove, welvarende en onvervaarde, oppervlakkige heerboer gemaakt.

Mijn meening is, waarde Heer Verdonk, dat U met mij het zelfde gedaan heeft als met den Heer N.T. U heeft van mij het leelijkste gemaakt wat er van mij te maken was. U was daartoe in staat om dat U niet alleen is een superieur kunstenaar, die dus zoo een sterk stuk werk kon voortbrengen, en die een andere opvatting heeft als ik betreffende wat een portret behoort te zijn; maar vooral ook om dat U is een Verdonk.

Uw Oom, dat is dus de eigen broeder van uw vader, Herbert Verdonk, was de groote man in uw familië. Hij was de openbare persoonlijkheid, de beroemde schrijver, welke hoedanigheden dubbel woogen in de waardeering eener familië, die zelve, ook door haar huwelijken, zoo zeer deel uit maakte van de wereld der Kunst en Letteren. Naar U bekend is, ben ik met dezen uwen Oom een tijd op zekere wijze geässocieerd geweest. Er is toen een conflict gerezen tusschen uw Oom en mij. Ter oplossing van dat conflict was ten slotte een eereraad

benoemd, bestaande uit drie personen, waarvan uw Oom en ik ieder een lid aanwezen, welke twee leden te zamen kozen een derde lid, die teven de voorzitter zoude zijn. Deze eereraad nu, heeft, na uitvoerige beöordeeling van de zaak, uw Oom in het ongelijk gesteld. Ofschoon de loopbaan van uw Oom zich verder wel door voorspoed heeft gekenmerkt, waren toch de gevolgen der uitspraak van dezen eereraad, zij het tijdelijk, fnuikend voor het openbare leven van uw Oom. Het bezorgde hem moeite en last en deze omstandigheid was zonder twijfel een groote tegenslag, door hem in het leven ontmoet. Alles in aanmerking genomen, kan het nu moeilijk anders, waarde Heer Verdonk, of U is grootgebracht in de overlevering van dit voorval, naar de voorstelling door uw Oom en zijn gezin ervan gegeven, welke voorstelling natuurlijk zeer tégen míj gericht was.

Toen U zich, langen tijd later, tot mij wendde, en ik het groote genoegen had in U iemand te leeren kennen, die jegens mijn werken buitengewoon sympathiek gezind bleek, - was het voor mij aanstonds opmerkelijk, dat deze groote waardering aanwezig was in een persoon, zoo nauw bloedverwant aan mijn ouden tegenstander. Deze toestand behoort intusschen niet tot de onmogelijk-, zelfs niet tot de zeldzaamheden. Het komt meer dan eens voor, dat de zoon over verschillende dingen anders als, ja, tegenovergesteld aan, den vader, denkt. Ik geloof ook, dat iemand het werk van een auteur zeer hoog kan stellen, en te gelijker tijd de persoon van den auteur haten.

Ik heb, waarde Heer Verdonk, U nu doen kennen mijn kijk op hetgeen tusschen ons gebeurd is. Nu bezit ik echter, als voor mij niet onaardig toevoegsel, het in mijn schatting bewíjs zijnde voor de waarheid van hetgeen ik heb aangevoerd.

Ik heb namelijk met een vriend in den laatsten tijd nogal wat gedaan aan de photographeer-liefhebberij. Indien men nu zoo'n kiekje, dat het object van het door U gemaakte portret voorstelt, beschouwt naast uw schilderij, - wat ziet men dan? Dan ziet men een kunstloze maar noodzakelijk wáre, reproductie van de werkelijkheid, naast een kunst-rijke, en door een menschengeest beïnvloede, reproductie van het zelfde.

Wanneer ik het door U gemaakte portret zie, denk ik níet: ‘zóo ben ik niet’ maar ik denk: ‘zóo ben ik, gezien door iemand die mij haat’. Wanneer ik het kiekje zie, denk ik: ‘zoo ben ik, gezien door onpartijdig, liefde noch haat kennend, oog’.

Ik gebruik het eenigszins drakerig klinkend, maar het idee van sterken afkeer compact uitdrukkend, woord haat. Een, vooral niet een zich als zoodanig aanmeldende, caricatuur kan uw doek niet genoemd worden. Een caricatuur bevat meestal vroolijkheid, den gecaricaturiseerde goed gezinde, grappigheid. Maar uw doek geeft een monster te zien, een afschuwlijk iets, waarvan de geslaagde monsterlijkheid het grootst is geworden nu zij juist door diep liggende beweegkrachten is veroorzaakt en wel binnen de, waarborgen van natuur-getrouwheid, van wáarheid, bevattende realistische kunstopvatting. Men ziet aan dit kunstwerk: het is wáar, het geeft de wérkelijkheid weêr, èn het geeft iets afschuwelijks. Het stelt dus naar waarheid voor: iets afschuwelijks. Men bedenkt dan daarbij niet, dat nietige schakeeringen de werkelijkheid essentieel doen veranderen. Indien de schilder, bij voorbeeld, de boven-ronding van een schedellijn tot een bijna onbespeurbaar geringe hooger ronding aanzet, zal de kop aan schoonheid van bouw winnen, terwijl een zeer klein weinigje afplatting aan de lijn haar adel zal ontnemen.

Hiermede min of meer de psychologische analyse aandoende, doe ik U opmerken, dat ik ter zijde laat de vraag naar de mate der opzèttelijkheid van uw handeling. Het is zeer wel mogelijk, dat U alléen gedácht heeft: ik wil schilderen dat, wat ik hier

voor mij zie, en dat U toen het leelijk menschwezen heeft afgebeeld dat tegenover U zat. Uw Verdonkschap heeft U toen, aan U zelf onbewust, doen accentueeren, de bizonderheden in het vormencomplex daar vóór U, wier beklemtoning het leelijke deed uitkomen. De omstandigheid, dat gij, vóor het schilderen begon, uw model verzocht te poseeren met de armen gekruist over de borst, toont aan, dat gij vooraf het te maken stuk reeds globaal in gedachten vóór U zaagt en wíst welk een effect het heeft, wat betreft het algemeene voorkomen der gestalte, indien een mensch, die eerder middelmatig groot en corpulent dan lang en slank genoemd kan worden, in zittende houding de verhooging der armenkruising nog aanbrengt boven op de borst.

Ik behoef U niet meer te zeggen dat nu uw schilderij zóo is geworden als zij is, ik niet kan toestemmen in een openbare ten-toon-stelling er van. Even zoo, als mijn, zoo even uit-een-gezette, meening is, dat een portret den geportretteerde op zijn mooist moet laten zien, is zij betreffende het ten toon stellen en wel, dat daarmede bedoeld moet zijn de waardeering, de sympathie, der toeschouwers te wekken ten opzichte van den voorgestelde, en niet het omgekeerde, niet bij bezoekers, die tot nu toe den afgebeelde alleen door lectuur of bij reputatie kenden, de gedachte: ‘o, is hij dát, ziet hij er zóo uit! Nu, hij valt mij vreeselijk tégen!’

En hiermede, waarde Heer Verdonk, neem ik voor ditmaal afscheid, en groet U

als uw U toegenegene
Allard Terveere.

Naschrift
Harry G.M. Prick

In de eerste helft van april 1955 deed ik Godfried Bomans in afschrift toekomen een door mij in Van Deyssels nalatenschap aangetroffen ‘psychologische schets’: *Brief van den letterkundige Allard Terveere aan den kunstschilder Hein Verdonk.* Het was duidelijk dat deze op 15 oktober 1941 aangevangen en op 18 oktober voltooide *Brief* zich langs een omweg richtte tot de in Haarlem woonachtige schilder Kees Verwey. Op zondag 24 augustus 1941 had Van Deyssel aangezeten aan het diner waarmee op feestelijke wijze zowel Verwey's atelier als diens toen recent door hem betrokken woning, aan het Spaarne no. 108, werd ingewijd. Bij die gelegenheid was Van Deyssel ter rechterzijde van zijn gastheer geplaatst, een privilege dat bij latere beschouwers van de van dit banket bewaard gebleven foto, er alleen maar toe zou bijdragen de indruk te vestigen dat het hier een feestelijk samenzijn betrof ter ere van de door Verwey bewonderde Tachtiger, die op waarlijk pontificale wijze de feestdis leek te presideren en tevens te overheersen. (De betreffende foto werd afgedrukt in het om onduidelijke redenen ongepagineerde boek over *Het atelier van Kees Verwey*, dat in 1976 bij Van Spijk te Venlo verscheen, met foto's door Nico Koster

en tekst van Peter Berger). Diezelfde augustusdag werd Van Deyssel, in Haarlem beter en algemener bekend als mijnheer Thijm, geconfronteerd met drie door Verwey geschilderde portretten: van de schilder H.F. Boot, van mevrouw A. Hoogendoorn en van G.J. Nolst Trénité, die als Charivarius jarenlang, in de Groene Amsterdammer, een befaamd geworden rubriek redigeerde waarin taal- en stijlslordigheden op geestige wijze aan de kaak werden gesteld.

Wat mijnheer Thijm van deze portretten vond, heeft hij Allard Terveere in diens brief aan Hein Verdonk laten vastleggen. Het is duidelijk dat Thijm onmiddellijk het werk van Kees Verwey heeft onderkend als dat van een superieur kunstenaar. Toen de schilder hem korte tijd daarna vroeg of hij wilde poseren voor een portret, heeft Thijm daarin dan ook van harte gaarne toegestemd. Het resultaat werd door de geportretteerde terecht aangemerkt als een superieur kunstwerk, zij het ook dat Thijm eerst op 10 januari 1944 (althans toen eerst in geschrifte) tot deze vaststelling kwam. Zijn op die datum geboekstaafde *Diagnose van enkele van Kees Verwey's stukken* kreeg de schilder niet eerder dan enige tijd na Van Deyssels overlijden onder ogen. In facsimile werd dit testimonium afgedrukt in het wederom ongepagineerde, in 1974 bij Van Spijk te Venlo verschenen boek over *Kees Verwey* door Lambert Tegenbosch. Uit dat boek citeer ik nu de tekst bij het aldaar ook in kleur afgedrukte portret van Lodewijk van Deyssel:

> Meer dan zijn oom Albert Verwey - naar wie hij overigens een fraai portret heeft getekend, nu in het prentenkabinet van Leiden - heeft Kees Verwey de Tachtiger Lodewijk van Deyssel bewonderd. Al vroeg is hij onder de indruk gekomen van *De Kleine Republiek*; op een stilleven dat Verwey nog bij Boot heeft geschilderd, figureert het boek van Lodewijk van Deyssel, een bewuste hommage.
>
> In 1941 heeft Verwey de schrijver gevraagd te willen poseren voor een portret. Mijnheer Thijm stond de schilder acht zittingen toe en in acht zittingen precies is het tot stand gekomen. Voor Verwey zijn die acht zittingen geweldige gebeurtenissen geweest, waarvan hij zich alle details is blijven herinneren. Zo bijvoorbeeld Thijms uitspraak over zijn aquarellen. Verwey had geen moment gepoogd zijn bewondering voor de schrijver te verhullen. Van zijn kant wilde Verwey ook door Thijm gewaardeerd worden en al zal Verwey zich niet veel illusies hebben gemaakt over Thijm als criticus van beeldende kunst, hij toonde hem toch een reeks van zijn aquarellen. Thijm zat er roerloos naar te kijken zonder over ook maar één blad een woord te zeggen. Verwey werd ongerust: 'Mijnheer Thijm, kunt u er wel iets van zien?' Het antwoord overtrof Verwey's stoutste verwachtingen. 'Mijnheer Verwey, u zet voortdurend spiegels voor me neer. Men ziet zich daar uitstekend in afgebeeld.' - Het idee van de spiegel en het spiegelen spelen een centrale rol in Verwey's denken over zijn eigen werk.
>
> Het portret van Lodewijk van Deyssel, nu in het Stedelijk Museum te Schiedam, is een imposant portret geworden. Waarschijnlijk is het zo volmaakt gelukt, omdat de verering die de schilder koesterde voor zijn model, een even gunstige conditie voor de observatie schiep als een unieke kans op identificatie. In Van Deyssel schilderde Verwey zijn zoveelste zelfportret. Geïdealiseerd natuurlijk, zoals elk zelfportret een moment van idealisering inhoudt. In het portret van de grote Tachtiger is de artiest verbeeld als geniaal en verplichtend, zij het misschien

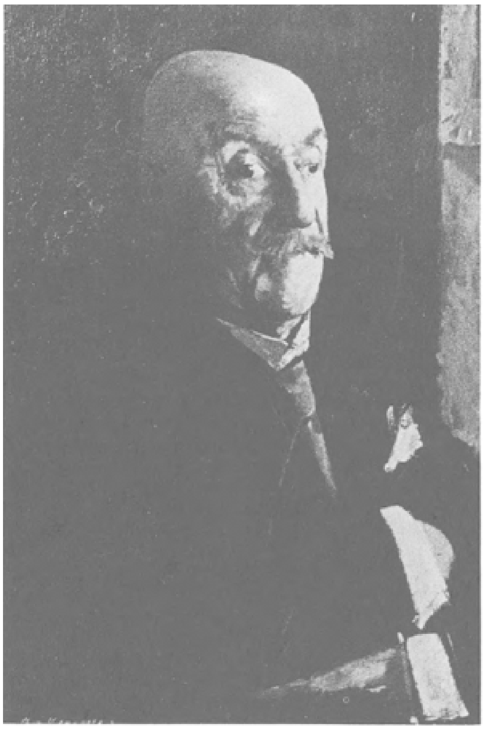
onnavolgbaar voorbeeld voor ieder die zijn leven wil vestigen in het artistieke werk.
Hij heeft de vorst geschilderd met de armen over elkaar geslagen. Geen rijksappel of boek in de hand ten teken van zijn koninklijke waardigheid. De handen zijn slechts in de aanzetten zichtbaar waar ze het blanke hoge wit van de manchetten verlaten, om zich vervolgens aan onze blik te onttrekken. Op dit ontoegankelijk gebaar staat gefundeerd de massieve stijve buste, het zwarte lakens pak met de brede revers. En daaruit rijst loodrecht omhoog de naakte schedel van de meester. De schele blikken gericht op de vier windstreken en op al wat binnen en buiten is. Een kop die zou kunnen exploderen, maar de moustache schut de gevaarlijke mond, waaruit, gedoseerd naar de mate van onze ontvankelijkheid, de geestkracht van de Meester ons wordt medegedeeld. Er is nauwelijks een omgeving gesuggereerd om nader te zeggen wie of wat deze figuur is. Elk detail bevestigt de identiteit van de man met zijn superieure zelf.

Lodewijk van Deyssel op het Zandvoortse strand, in de vroegdertiger jaren van deze eeuw.

Voor zover zich een en ander anno 1979 liet reconstrueren, moeten de zevende en de achtste zitting hebben plaatsgevonden op respectievelijk donderdag 25 september en dinsdag 30 september 1941. Het portret werd voor de eerste maal tentoongesteld van 8 t/m 29 november 1941 in de kunsthandel Huinck & Scherjon, Herengracht 469 te Amsterdam, die het portret toen ook heeft aangekocht, zoals Verwey op 28 november schriftelijk aan mijnheer Thijm liet weten.

De Olympische rust waarmee Thijm van dit alles, alsook van de overwegend gunstige tot zeer gunstige openbare reacties op zijn door Verwey geschilderd portret, kennisnam, gevoegd bij de omstandigheid dat hij zijn *Brief* ongepubliceert liet, bevestigt alleen maar mijn ook - in latere jaren -

herhaaldelijk tegenover Kees Verwey kenbaar gemaakte indruk dat Thijm zelf deze ‘psychologische schets’ niet ernstig heeft genomen en dat het schrijven daarvan voor hem niet veel meer kan hebben betekend dan een hem voor even bezighoudend ‘geestesspel’, Thijms geliefkoosde woord voor een of andere vorm van louter divertissement.



Lodewijk van Deyssel, geportretteerd door Kees Verwey.
Foto: door F. André de la Porte.

Wat hij over Verwey's oom meedeelde, is intussen juist. Dat Van Deyssel op zekere wijze met die oom geassocieerd was geweest, sloeg uiteraard op het samen met Albert Verwey gevoerde redacteurschap, eerst van het *Tweemaandelijksch Tijdschrift* en daarna, tot 1905, van *De XXe Eeuw.* Het heeft geen zin op deze plaats in te gaan op het tussen Albert Verwey en Van Deyssel gerezen conflict, voor de beslechting waarvan in november 1903 een ereraad in het leven werd geroepen, bestaande uit Jac. van Looy, P.L. Tak en de schilder Floris Verster.

Op 13 april 1955 zond Godfried Bomans mijn afschrift van de betreffende brief aan Kees Verwey, voorzien van dit begeleidende schrijven:

> Beste Kees, Telefonisch deelde ik je al mee, dat ik je iets merkwaardigs te geven had. Ik doelde daarbij op datgene, wat hierbij nu is ingesloten. Over de inhoud daarvan hoop ik nog eens met je van gedachten te wisselen. Op dit ogenblik releveer ik slechts de wijze, waarop het mij in handen kwam. Ik sprak met Prick over het door jou geschilderde portret van Thijm, waarbij Prick opmerkte dat dit Thijm volstrekt niet beviel. Op mijn vraag, hoe hij dit wist, gaf hij ten antwoord dat Thijms mening in een manuscript was vastgelegd. Hij beloofde dit voor mij over te schrijven en mij op te zenden. Van mijn voornemen het jou ter inzage te geven, heb ik niet gerept. Hartelijke groeten, Godfried.

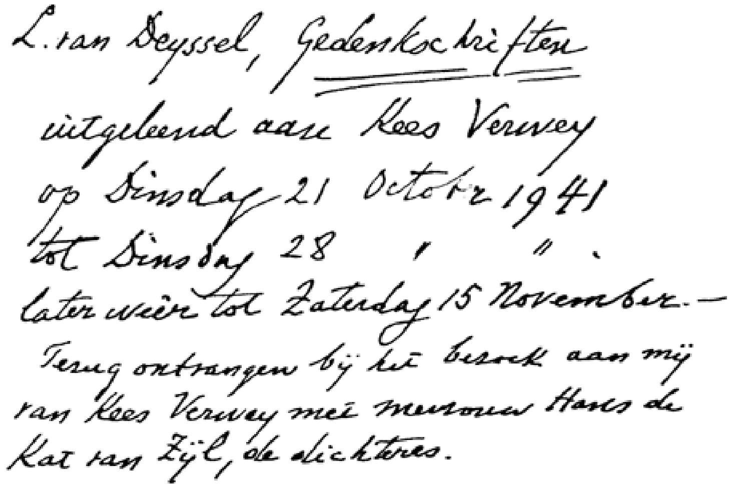
Vrijwel per kerende post werd op deze zending gereageerd in een brief van Kees Verwey aan Godfried Bomans. Deze laatste berichtte mij op 18 april 1955 o.m.

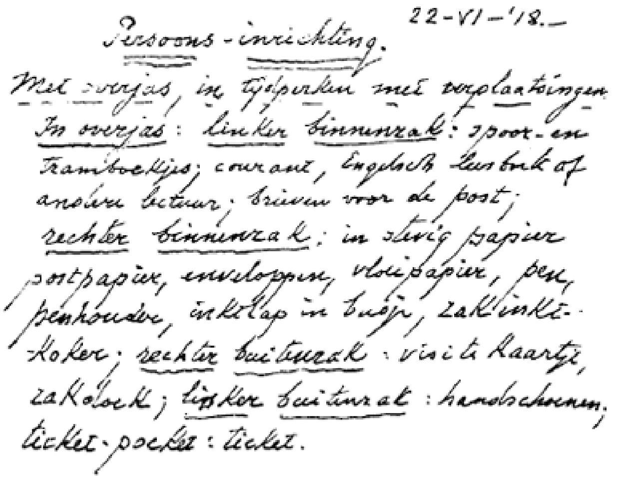
> Ik dank U wel zeer voor de toezending van dit document humain en reciproceer dit door U de reactie van Kees Verwey ten geschenke te geven, met wien ik verder nog een gehelen nacht over deze quaestie gesproken heb.

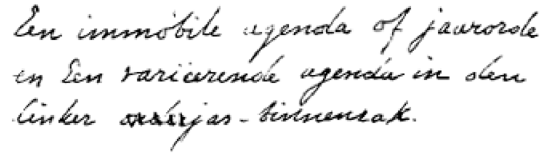
Op 12 juli 1979 was Kees Verwey zo vriendelijk goed te vinden dat ik zijn reactie van 15 april 1955 alsnog openbaar zou maken:

> Beste Godfried, Ik kom vanavond thuis, alleen. Jeanne is naar Groningen. Het juiste moment om deze gebeurtenissen te beleven!
> Je begrijpt dat me van allerlei weer voor den geest kwam bij het lezen van Thijm's woorden. Het is merkwaardig dat hij er blijkbaar voldoende van verlost was, toen hij zijn grieven op schrift had gesteld. Want de brief versturen deed hij niet!
> Toen ik hem jaren later voorstelde nog eens zijn portret te maken, nu voor de gemeente Haarlem, zegde hij mij desniettemin zijn medewerking toe. Er is niets van gekomen want Thijm is kort daarop overleden.
> Wat er tusschen Oom Albert en Thijm is voorgevallen heb ik nooit geweten! Het komt uit dat mijn oom zich niet vriendelijk over Thijm uitte en hem in gezelschap een dronkaard noemde. Dat deze meening ooit eenige invloed op mij heeft gehad, zul je wel weten te vatten omdat zooiets niet bestaat bij mij. Het tegenovergestelde had plaats! Mijn oom nam door zijn uitlating zeer tegen zich in en Thijm rees voor mij, ondanks dat ik zoo goed als niets van hem had gelezen toen!
> Op mijn 20ste jaar las ik 'de Kleine Republiek'. Dit boek vond ik zoo prachtig, dat ik het vele malen overlas en er mij geheel mee vereenzelvigde. In de tijd dat Thijm mij boeide, was er juist weinig belangstelling voor zijn werk onder mijn vrienden. Eerst veel later toen ik Mari Andriessen leerde kennen, kreeg ik meer instemmende meeningen te hooren met zijn werk en persoon.
> Met dit eerste werk heb ik hem altijd zonder grenzen bewonderd. Nooit is er ooit eenige gedachte bij mij opgekomen dat hij leelijk of zelfs afgrijselijk zou zijn. Wel kende ik zijn meening over het portret! Nl. dat hij vond dat de geportretteerde er op zijn mooist moest opkomen. Ik heb deze meening nooit bestreden maar heb er ook geen invloed van ondergaan.
> Het verwijt dat hij mij maakt van een Verwey te zijn is dunkt mij onredelijk! Hoe het zij: hij voor zich zag daardoor een reden om mij als het ware door mijn afkomst te verontschuldigen en tegelijk te beschuldigen. In ons verkeer spraken wij zelden over mijn oom en ik kreeg de indruk dat hij dat in mij waardeerde.
> Merkwaardig is ook dat eerst na het schilderen van het portret er een werkelijk soort vriendschap ontstond, ik leerde hem dus eigenlijk pas na het portretschilderen kennen. Daarbij heb ik dikwijls het gevoel gehad dat ik hem in het portret niet heb weergegeven zooals ik hem later leerde zien! Ik keek tegen hem op, als tegen een rots!
> Zijn uiteenzetting over mijn expresse bedoeling hem met

gekruiste armen te maken om daarmee zijn figuur nog gedrongener te maken dan het reeds was, - is beslist onjuist. Bij de eerste zitting ging hij zelf zoo zitten. Ik vond dat direct prachtig en vroeg hem of hij er bezwaar in had, zoo te worden afgebeeld. Hij werkte steeds zeer goed mee en zoo zorgde hij altijd dat zijn houding weer precies dezelfde was als bij de vorige zitting!
Het lijkt mij goed, dat de brief niet is uitgegeven want hij is niet bijzonder de waarheid vertolkend. Indien het stuk over Thijms portret ooit wordt gepubliceerd, zou ik je willen vragen de heer Prick voor te stellen er mijn eigen reactie achter af te drukken!
Met dank voor de inzage. Gaarne het oogenblik afwachtend er nader met je over te spreken, je Kees.


L. van Deyssel, Gedenkschriften
uitgeleend aan Kees Verwey
op Dinsdag 21 October 1941
tot Dinsdag 28 " " .
later weer tot Zaterdag 15 November. —
Terug ontvangen bij het bezoek aan mij
van Kees Verwey met mevrouw Hans de
Kat van Zijl, de dichteres.


22-VI-'18. —
Persoons-inrichting.
Met overjas, in tijdperken met verplaatsingen.
In overjas: linker binnenzak: spoor- en
tramboekjes; courant, Engelsch leesboek of
andere lectuur; brieven voor de post;
rechter binnenzak: in stevig papier
postpapier, enveloppen, vloeipapier, pen,
penhouder, inktlap in bakje, zakinkt-
-koker; rechter buitenzak: visitekaartjes,
zakdoek; linker buitenzak: handschoenen,
ticket-pocket: ticket.


Een immobile agenda of jaarrole
en een varieerende agenda in den
linker overjas-binnenzak.

Lodewijk van Deyssel*
24 september 1924
André Jolles

De vriendelijke heer Schuitvlot uit de Paleisstraat, dien wij in onze jonge dagen, zoo vaak wij midden in den nacht dringend behoefte gevoelden, ons te laten fotografeeren, uit zijn bed haalden, plag zijn pogingen, onze wankelbare gestalten tot een groep te vereenigen, te beginnen met de vraag: 'wie van de heeren is het feestvarken?' Wij zouden die vraag hier in een meer met de waardigheid van den jubilaris strookenden vorm kunnen herhalen.

Wiens verjaardag vieren wij? Dien van Karel Joan Lodewijk Alberdingk Thijm? Dien van Lodewijk van Deyssel? Hoe hangen die beide samen? Zijn zij één; zijn het er twee; is het een tweeëenheid? Mysterie - het vraagstuk krijgt bijkans een theologisch tintje. Maar al wapenen wij ons met een athanasiaansch geloof in de consubstantialiteit van Karel en Lodewijk en al nemen wij A.J. en Adriaan en Frank Rozelaar nog in die gemeenschap op, het blijft een verzameling van grootheden. Pseudonymen zijn in de geschiedenis der letteren niet toevallig. Sommige zijn een zwakke en wellustige echo van: 'wat een geluk, dat niemand weet, dat ik Repelsteeltje heet'; andere zijn de eenvoudigste vorm van de kadervertelling; vaak beduiden zij den afstand tusschen het register van den burgerlijken stand en de persoonlijkheid van den kunstenaar - zij kunnen echter ook het bewijs zijn, dat de ziel van den dichter een veelvlak of een meervoud is.

Aan het eind van zijn brochure *Over Literatuur* schreef van Deyssel:

> Te beoordeelen literaire kunst maakt bij den beoordeelaar tweeërlei beweging gaande: de subjectieve, de lyrische, die hem doet zeggen wat hij gevoelt over of naar aanleiding van het werk in quaestie; en de objectieve, de analytische, die hem het werk op zichzelf doet beschouwen, en zoo tegelijk de oorzaken van zijn eigen gevoel daarover verklaart. Beurtelings het verstand en de verbeelding van den lezer aan te doen, het kunstwerk voor hem uit elkaar te halen, zijn verstand het te doen betasten in de onderdeelen en in het geheel, zijn gevoel te voeren door de stemmingen, die het kunstwerk bij den beoordeelaar heeft gewekt; en deze twee funktiën te verbinden tot een regelmatig geheel, tot een kompozitie, met zijn effenheden, zijn rijzingen en dalingen, zijn toppunt en zijn uitvloeiing, - dat is de taak van den modernen literatuur-beoordelaar.

De omstandigheden brachten mee, dat wij die 'tweeërlei beweging' niet altijd op dezelfde wijze voelden en beoordeelden. Het lyrische in de kritiek was zoo nieuw, zoo meesleepend, zoo overweldigend. De Hollandsche kunst had naar de lyrische lafenis, die de omwenteling van '80 kwam geven, gesnakt als het hijgend hert uit den psalm, naar die van het water. Daarom stonden ooren en harten zooveel wijder open voor het lyrische - daarom bleef het lyrische zooveel hechter in ons geheugen - daarom werd de jonge Van Deyssel in de geschiedenis van onze letterkunde in de eerste plaats de dichter van *Ik houd van proza* of *Kunst is passie.*

Wordt het niet tijd, om de niet minder fraaie keerzijde van de medaille eens te gaan bekijken? Om er aan te herinneren, dat juist die brochure *Over Literatuur* een van de beste bewijzen is, hoe men een artistiek verschijnsel door het verstand kan

* Uit: NRC 13-9-1924

laten betasten, een van de sterkste analytische studies - te sterker naardien wij bij de ontleding van een bepaald kunstwerk een wijder begrip van kunst in het algemeen krijgen? Om er op te wijzen hoe voortreffelijk dit beginsel van beoordeeling ook in andere kritieken wordt volgehouden?

Ten eerste het stuk over *La Terre.* Van Deyssel wilde eigenlijk maar kort over dit boek spreken. Hij was geprikkeld en bedroefd. Een vijftal Fransche schrijvers hadden het noodig geoordeeld, plechtig tegen Zola en *La Terre* te protesteeren; Jan ten Brink had in het Weekblad *La Terre* een 'mislukte poging' genoemd; de Spectator vond het grappig, op Zola een schunnig grafschrift te publiceeren; - maar er was iets diepers: van Deyssel zelf voelde, hoe hij langzamerhand van Zola begon te vervreemden, er was in hem 'een treuring om de tijden, die niet meer zijn, toen hij geheel geloovig was in Zolaas werk als in de eenig-mogelijke groote kunst voor de laatste helft van deze eeuw.' Zoo ging hij aan het schrijven. Maar al schrijvende werd het anders, al schrijvende vergat hij het kleine, dat hem prikkelde en het groote, dat hem griefde, al schrijvende sloeg zijn oude liefde opnieuw uit en groeide de opwindende overtuiging van de grootheid van die kunst. Nu wordt het opstel niet kort maar 'het eene woord is na het andere gekomen als een heele familie van woorden, die graag door een straatje woû, dat te nauw was...'; nu spreekt hij niet van wat hem van het naturalisme verwijdert, maar hij stort zijn ziel uit in een nieuwe belijdenis; nu laait en bloeit het braambosch van zijn proza. Kan het lyrischer? Een schrijver, die zich zelf in den roes van het schrijven meesleept, die bij het schrijven, zoo gij wilt, van meening verandert? Kan het subjectiever? - Alles goed en wel, maar onder dat subjectivisme ligt een getimmerte van objectieve beschouwing, en die lyriek wordt gedragen door een onwrikbaar inzicht in het wezen der letterkunde in het algemeen. Daar staan bespiegelingen over bouw en groei der litteratuur, die los van het onderwerp, waarover hij toevallig spreekt, voor iederen

tijd van waarde zijn; daar staan alinea's zoo omlijnd, zoo puntig, van zooveel methodische klaarheid, dat wij zouden wenschen, ze in een litteratuurgeschiedenis van het edelste soort, een litteratuurgeschiedenis, zooals wij er nog geen bezitten, te zien overgenomen:

> Er zijn, in elke literatuur, die zich als een duidelijk geheel in de historie voordoet, vier perioden: die der beginners of stamelaars, waarin de vorige periode overgaat in de nieuwe; die der volmákers of liever vòlmakers, waarin de nieuwe literatuur zich vol-uit, geheel klaar, zonder bijmenging, uitspreekt; die der verfijners, waarin de literatuur tot haar uiterste konsequenties wordt opgevoerd en de hoogste verteederingen van het geestelijk voelen worden bereikt; die der gemaniereerden, zonder eigen vinding, alleen een navolging van vorige literaturen en overschrijding van de grenzen der literatuur.

Men zou wel aan het citeeren willen blijven, want wat volgt over stijl sluit - al is het fragmentarischer - onmiddellijk bij die indeeling aan. Maar vaster en breeder nog wordt het geschiedkundig inzicht, wanneer hij vervolgens de kategorieën van het ‘melancolische’, het ‘komische’ en het ‘tragische’ in hun waarde beoordeelt. Hij leidt er zoowel het begrip van het ‘klassieke’ als de formule van een kunst, ‘die niet de schoonheid maar die het leven zelf wil’ uit af: hij verklaart er door, wat het naturalisme van de 19e eeuw in zijn hoogste uitingen in het algemeen met de kunst van het verleden verbindt, en wat het er in het bijzonder van onderscheidt; hij ontleedt er het eigen karakter van een op zich zelf staand kunstwerk mee en bepaalt daarna de plaats, die het in de gemeenschap der kunstwerken van alle tijden inneemt.

Zet daar nu tegenover een veel eenvoudiger beoordeeling, zooals die van *De familie Hendriks* van Dr. G. Slothouwer. De lyrische beweging is hier geringer, maar in den vorm is het volkomen subjectief gehouden. Waar vinden wij alweer in onze geschiedenissen der letterkunde een zoo voortreffelijke begrenzing van hetgeen tot de ‘litteratuur’ behoort en van wat er buiten valt; waar worden de beginselen waarvan een kunsthistoricus bij de waardebepaling van een litterair werk moet uitgaan, zoo theoretisch nauwkeurig beschreven en tegelijk zoo duidelijk ad oculos gedemonstreerd? Taal - stijl - observatie - sentiment, ziedaar de vier eischen, en zonder dat die begrippen door al te strenge definities benauwd worden, bespreekt hij ze op zich zelf en in hun onderling verband. Kenschetsend is een zinnetje als:

> Het werk is geschreven in de taal, die gemeen is aan een paar honderd roman- en dagbladschrijvers in Nederland, inkorrekt, lijzig, lammenadig, met de gebruikelijke in plaats van individueele zeggingswijze: ‘zwart was de lucht, *welker* nevelen’ enz.

Van Deyssel stelt hier geen al te krachtdadige middelen in het werk, maar toch is het lyrisch, toch voert hij met die drie subjectief kritische adjectiva den lezer door de stemmingen, die het kunstwerk bij den beoordeelaar heeft opgewekt. Vlak daar naast, bij zijn neus langs, geeft hij echter een kort objectief en praegnant litterairhistorisch kriterium van groot belang: de grens der individueele kunst wordt, wat de taal betreft, bepaald door de verhouding, waarin de uitdrukking van den kunstenaar tot de gebruikelijke zeggingswijze van zijn tijd staat. Weet de geschiedenis van de letterkunde dat? Wij willen het hopen! Maar het zou aangenaam zijn, wanneer de boeken, die ons het leven van dichters beschrijven of vertellen hoe mooi hun verzen zijn, van die kennis een gedetailleerder gebruik wilden maken.

Eindelijk het artikel over *De Goncourt.* Dit opstel is in zijn soort volstrekt het beste, wat de litteratuurgeschiedenis van dien tijd geleverd heeft. Niet enkel in Holland, maar ook in Frankrijk, in Engeland en in Duitschland. Het is niet het beste, omdat daarin een zekere van Deyssel een zekeren De Goncourt als schrijver in zijn schrijftrant beter karakteriseert dan eenig ander individu in eenig ander land gedaan heeft - maar het is het beste omdat hier naar aanleiding, van het verschijnsel De Goncourt beschouwingen, indeelingen, onderscheidingen en begripsbepalingen van letterkundigen aard worden gegeven, die ons in staat stellen verschijnselen uit andere tijden en uit andere omgeving nauwkeurig te beoordeelen; het is het beste, omdat de beoordeelaar uitgaande van subjectieve waarnemingen aan een concreet voorbeeld toont een beter objectief inzicht in het wezen en de ontwikkeling van de litteratuur in het algemeen te bezitten dan iemand van zijn voorgangers of tijdgenooten; het is volstrekt het beste, omdat de waarnemingen, die er in meegedeeld worden, niet zooals in de meeste litteratuur-historische werken, betrekking hebben op het verleden en het gelijktijdige, maar ook voor de toekomst gelden.

Profeet is een hachelijk baantje, de wetenschap behoort niet tot de dames die in koffiedik kijken of met het ei werken - zij is al blij, wanneer zij ten naaste bij kan vaststellen hoe de dingen geweest en geworden zijn. Wanneer nu iemand zonder hocus-pocus en zonder de pose van een kermiswichelaar eenvoudig door zijn kennis van zaken en zijn kijk op den gang der dingen kan zeggen: zoo zal het worden en dat en-dat zal er gebeuren, en wanneer het dan na een halve eeuw blijkt, dat hij gelijk gehad heeft - dan is dat natuurlijk een bewijs, dat die kijk goed was en dat zijn methode van beoordeeling een buitengewone wetenschappelijke en artistieke waarde had.

Ziedaar het waarachtig vrij ingewikkelde geval. Van Deyssel zag van uit zijn kennis van het 'zuiver naturalisme' twee dingen: ten eerste, dat de kunst van De Goncourt aan die van Zola moest voorafgaan: 'er is geen quaestie van, of De Goncourt behoort tot een literatuur-beweging, anterieur aan de kunst van Zola'; maar vervolgens zag hij, dat De Goncourt ergens op een artistieke lijn stond, die al uit de 18e eeuw kwam en die niet noodzakelijk in Zola behoefde te eindigen. Nu was het opmerkelijke, dat, niettegenstaande hij in de kunst van Zola een toppunt zag, een volmaking, in zekeren zin een wereldkunst, en daarentegen in die van De Goncourt een voorstadium van betrekkelijke waarde, hij desalniettemin tegelijkertijd tot de overtuiging kwam, dat de kunst van Zola onvoorwaardelijk samenhing met den tijd, waarin zij ontstond, terwijl de lijn, waarop zich De Goncourt bevond, zou doorloopen naar een volgend tijdperk. Hij schrikte dus in de reeks vergelijkingen tusschen die twee niet voor schijnbare tegenspraak terug en noemde - volkomen terecht - ten eerste: 'De Goncourt een 19de-eeuwsch Fransch mensch, Zola een wereldschrijver van altijd', maar ten tweede: 'De Goncourt een ochtend-schemering, Zola een gisteren-middag; De Goncourt de genesis van het proza der twintigste eeuw, Zola het proza der negentiende'.

Getuigde dit in zijn tijd al van een scherp zich rekenschap geven over uiterst gecompliceerde letterkundige gebeurtenissen, nu alles uitgekomen is, alles zich juist zoo heeft toegedragen als hij het voorzien en voorspeld had, kunnen wij de stoutheid van zijn doorzicht en de doeltreffendheid van zijn methode niet genoeg bewonderen. Immers, de strooming, die heden ten dage de Fransche letterkunde beheerscht, en die wij in het proza, in de romans van Marcel Proust het duidelijkst herkennen, is niets anders dan een

vervolg op de kunst van de Goncourt en dan verder een voortzetting van bewegingen die in de 18de eeuw liggen. Kleine uitbundigheden zijn bij feesten geoorloofd - maar het schijnt ons ternauwernood een overdrijving, wanneer wij den letterkundige, die op zijn vierentwintigste jaar begrijpt, hoe het er op zijn zestigsten geboortedag in de litteratuur zal uitzien, vergelijken bij den sterrekundige, die aan zijn schrijftafel een planeet ontdekt.

Lodewijk van Deyssel in september 1924, enkele dagen voor zijn zestigste verjaardag.

Het is heiligschennis - erger: het is schoolmeesterachtig, de opstellen van Van Deyssel uit hun verband te willen rukken, maar toch, wie onderwijs in de geschiedenis der letterkunde te geven heeft, voelt zijn vingers jeuken, wat in verspreide beschouwingen hier en daar gezegd is, eenmaal in een samenhangend systeem te vereenigen.

Lodewijk van Deyssel*
J.H. Speenhof

Met alle teederste keurigheid en onbekende vriendschap vraag ik belet. Mag ik even binnenkomen in uw belangrijke levensoogenblik. Voor ik letterde en rijmde en kommade bevoer ik de negen zeeën (ik tel de Zuiderzee en de Javazee ook mede) en ik las uw *Kleine Republiek* en uwe *Verzamelde Opstellen* en zoowat alles wat ge ons ten geschenke gaaft. Ik wist toen ook nog niet goed wat: letterkunde was, al was ik reeds achttien onbelangrijke jaren oud.

Ik verslond uwe werken niet Mijn Heer van Deyssel... ik genóót ze langzaam en ik doe dit nog. Helaas moest ik voor eenige jaren afscheid nemen van mijne boekerij en zettede ik die om in Personeele Belasting en allerlei wilde beren. Op het Waterlooplein zijn ze gesneuveld. Alleen de *Mei* van Gorter wilde men niet nemen om dat het een eerste druk of oplage was. Gelukkig. Het was een geschenk van wijlen mijnen vriend Jack Mazel die me leerde uwe werken te lezen en waardeeren.

Ik dacht over u als over iets ongenaakbaars; iets ondoorgrondelijks, iets heldhaftigs. De afstand van mij tot u was zoo groot dat ik er voor naar den Hemel zou moeten turen. Zoo een man komt men niet tegen zooals de postbode. Zoo een man ontmoet men als een Maharadja in een draagrustbank. Koningen en Keizers zijn er te min voor. Als een Oostersche Vorst dacht ik u te ontmoeten voor de eerste keer mijns levens, doch ik deed dit op de gaanderij van het Variété Flora in de Amstelstraat te Mokkumdam. Men had me gezegd: ‘Van Deyssel zit boven’ en dat vond ik zóó een geluk en een voornaamheid dat ik na mijn liedjeszingen dadelijk ben gaan spieden en ja daar zat gij... gij wijze op: den uil. Zoomaar... zoomaar. Waart ge naar mij komen luisteren den rijmer van den kouden grond, zooals Boutens mij indeelt? Het kón bijna niet. Natuurlijk trokken u de acrobaten of de olifanten of de ouvreusen of was het het parelende bier in het Wiener Café, met zijne aanmoedigende dames?

Ik heb u daarboven bekeken alsof ik de Kroonjuweelen van den Engelschen Troon begluurde. Gaarne had ik ze indertijd uit den Tower gestolen, zooals iedereen dit graag doet als hij een andermans diamanten ziet branden.

Ge waart in donkeren kleedij en ge droegt een blauw getippelde flopdas. Ik wist toen nog niet dat uwe schrandere oogen uit de koers voeren.

Na deze eerste buiging voor uw persoon en genie zong ik verder en ik las alles wat ge weggaaft. Dikwerf was ik op het punt van u te zullen treffen en altijd kwam er een onverwachte minuut tusschen.

(Tusschen haakjes: ik moet oppassen dat ik niet ‘literair’ word als ik aan u te schrijven beproef. Al ben ik uw vriend, gij zijt niet de mijne).

Toen kwam de groote dag. Ik woonde te Haarlem aan het Frans Halsplein 7 in een heerenhuis met veertien kamers, bad, tuin, kelder en dak. Ik wandelde veel door die rustige, landelijke en dure standenstad. En zoo kwam het te gebeuren dat ik door de Groote Houtstraat schrijdende met mijne slenterende beenen, u zag staan voor een winkel van corsetten of keurslijven van vrouwen en meisjes. Ik stokte stil. Ik ging een winkel terug staan waar slechts gestoofde pieterlieden en gedroogde Haarlemsche scharren zich belachelijk maakten met hun dood-zijn.

Ge keekt zoo ernstig naar die corsetten dat ik vermoedde dat ge er een wildet aanschaffen voor een der uwen. Maar ge gingt heen en kwaamt terug en wederlings tuurdet ge naar die corsetten. Ik ging neven u staan en tuurde mede en toen hebt ge me gesnapt en toen verdweent ge in de Haarlemsche rimboeh.

* Uit: De groene Amsterdammer, 7-9-1940.

Wederlingwaarts gingen de jaren naar de je-weet-wel. Het werd aldoor tien minuten voor tienen en tweemaal per etmaal. Haarlem werd al mooier, even als ik. Nu zag ik U meer. Aan het station met een glas madera... bij Brinkmann met een kopje versche sherry. Tot ik op een middag op het moede uur de Bodega bij het Muntplein te A'dam binnendraaide en daar zag ik U op den achtergrond gezeteld met enkele gewoonteheeren en doorpraters en geldveiligen. Gij zat in het midden en ik zag dat ge een glaasje menthe verte sipte en daarna een kelkje chartreuse en dit bevreemdde zoo de piejassen, waaronder een bekend notaris, dat ze u gingen bespotten. Zij slobberden alleen thee of sodawater. Ja... ge werd bespot en ge zat u te verdedigen en ik meen dat ge geen geld bij u had om uwe zoete-mondjes te betalen terwijl ik met wel duizend gulden rondborrelde. Als die stuipekoppen nog iets meer hadden gezegd over geld dan had ik het op het tafeltje gesmeten wat mij in de brieventasch brandde.

Ik hoorde niet duidelijk wat ge zegdet maar het krenkte mij zoo dat ik die vier hapsnurkers, dat kwartet springbokken met brandnetels onder hunne staarten wel had willen uithollen en voor misdadige mummies in het museum van foltertuigen had willen zetten. Ik had een Jordaanruzie kunnen aanvangen maar op eens... moet gij zelf zóó iets schrijnends en schervends en zengends gezegd hebben dat die vier heidenen met broeken aan, over wat anders gingen binnenkameren. Ge zijt opgestaan en ge hebt betaald van een rijksdaalder dien ge niet wist nog in uw kroonmantel of toga te ‘conserveeren’.

Wederwaarts gingen de maanden die jaren werden en ik

bekwam een uitnoodiging om op het Raadhuis te Antwerpen een letterzuchtig feestmaal mede te maken ter eere van den dichter: Qui? of den schrijver: Quant? Weet ge nog? Buysse en de Bom waren er bij. Wat ik er meer deed dan onderdanig glimlachen en eten, weet ik niet. Wel werd ik wat bekwistenbiebeld. Ik herinner dat ik met mijne waterlaarzen aan, zoo van boord van mijn plezierscheepje was gestapt en zoo in den trein. Ik had ook mijn trui aan en ik rook naar de binnenvisch. Ik dacht aan een maal van in vergevorderden staat van haveloosheid verkeerende kunstenaars te zullen aan zitten waar men drinkt uit lampeglazen en eet uit de pan. Maar neen, het was een overhemdfuif met witte dassen. Gij zat daar ook en ik hoorde uw stem voor de eerste maal spreken, zoo maar spreken tot iedereen in plaats van alleen tot mij.

Wat spraakt ge geestig en schrander en juist en op tijd en scherp.

Wat lachten we om uwe tegenstellingen in woordenkeuze.

Zoo was dus uwe stem en zóó was uw gebaar en zóó zaagt ge er uit in rokpak.

Ik zat naast twee letterzuigende dames van gevorderden leeftijd, maar ondertusschen en indertusschen waren ze nog zoo geographisch als jonge meiden.

Wat hadden ze een pppppret om u. Ze vonden u wel een groote, maar een rare.

Ik had ze de blindedarm wel dicht kunnen knijpen. Gelukkig werden ze des avonds gestraft. U beoordeelen? Vraagt de anjelier om een meening?

Maar zooals alle geniale mannen zijt ge onaantastbaar voor spot en gein.

Des avonds tijgden we Hollandwaarts en ei ziet ik wipte in de zelfde treincel als die twee letterlepelende dames. De dames giechelden en P.C. Hoofden en Bredrodeden. Ze stookten sigaretten en druppelden geurwater en beproefden een mop.

Ze vonden mij toen een leuke pojeet en ik vond dat ook en vind dat nog.

Ze hadden reiskaartjes tweede klasse en ze bobbelden in de eerste en te Rozendaal gingen ze zich verstoppen achter de laatste deur. Ze sloten die af en geen conducteur noch douanegod noch lampenist stoorden Haar Edelen. Ze waren veilig doch eilieve, het rijtuig werd afgehaakt en de trein vertrok en de bespotsters bleven op het emplacement des ijzeren spoorwegs te Rozendaal. Dat was hun welverdiende straf. Ze zullen nu wel wijzer zijn en dus dood. Leven ze nog dan wensch ik ze het moederschap toe en letterverbod. Of: zonder bon niet dichten. Ik ben hare namen vergeten maar ik glunderde toen ik ze uit het raampje zag gluren naar den voortvarenden trein. Naderhand vernam ik dat de deur op slot was geschoten en dat ze uren daar hadden vertoefd. Die stouterds.

Ik had het arm gekregen door een toeval maar ik trok uit een loterij een prijsje van honderd gld. of zoo iets en ik dacht: ‘Kom Speen, je hebt het er nu al zóó dikwerf goed van genomen doe het nu ook eens een keer.’ Ik tremde naar de kleine Brinkmann en zetelde me daar als een vinkenvanger. De eerste kunstenaar die onder mijn slagnet zou strijken zou ik verleiden en ontvoeren met al de zedelooze gevolgen er van.

Ik bezat toen een groote auto uit de Oost medegebracht, een geschenk van een dozijn Deli-tabakboeren aan mijne vrouw. Een reiswagen die 45 gr. klimmen kon en plaats voor zeven lieden. Een droom op wielen of zooals mijn chauffeur Poer van Kotta Radja het noemde: ‘Roda-tjioem-Zoen op wiel!’

Ik vergastte me op een versnapering van vloeiend brood en wie schrijdt er binnen als een gewone winkelier? ... Lodewijk van Deyssel. Ik boog nederig en hij zetelde zich elders. Hij bestelde: een flesch Bourgogne en een schijf Fransche kaas met kaakjes en geroosterd brood en gezouten boter. Dat was zijn diner.

Zou ik hem aanspreken met mijn honderd pop?

Zouden we samen...? Zou hij het aanvaarden? Zou hij niet hooghartig: neejen?

Ik waagde het er op en voorbijgaande sprak hij me aan en noodde me aan zijn disch. We dronken een glas wijn in stede van een mutsje Bols en ik snoepte een keekie van Verkaje. En ik dacht aan mijn auto en mijn: cent balles en sja... verwende lezers van en door de Groene (die zich de kosten getroost om mij een hoog loon voor dit krekelgetik te betalen)... sja: de Eerwaarde nam het aan... we zouden in mijn wiegende doch zich voortbewegende baleh-baleh een toertje gaan maken naar Laren-Gooi en bij Hamdorp wat gaan mijmeren.

Ik noodigde den eksellente uit tot een middagmaal in de petiete Brinkeling en vroeg hem afschrift van zijn menu. Het was aldus: groentensoep van de staart, waterbaars, rosbief, wilde eend en de toetjes. Wijnen: Porto, Witte Bordeaux, Pont et Canet, Bourgogne en Veuve-vous-le-savez? Misschien lieg ik naar gewoonte de helft, maar het had zoo kunnen zijn. We reden van Laren terug naar Amsterdam en bedachten ons in de Bodega ten Vijgendam van een oorlam. Ik vroeg mijnen gast of hij nog een laatste wil had en hij zegde: Zandvoort. Ik beval mijnen autodrijver zich daarheen te spoeden en geen menschen te vermorzelen.

Ook te Zandvoort mikten we ons een Bodega binnen en ook daar ververschten we, zooals Jan Huijgen op Madagascar. Nu was het bereids zes uren geworden en ik belde te Haarlem de little Brinkpeople op om nog te wachten met afwerken des maaltijds... want we zouden wat later aankomen. Dat deden we. Want na Zandvoort had mijn Gast nog een groote behoefte aan Scheveningen la belle. Ik ordoneerde mijn sjappir er heen te gassen.

Frisch en vroolijk en aangemoedigd door de natuur en hare goede gaven kwamen we aan en wederwaarts klommen we in de Bodega, aldaar. Nu om een geurig kopje thee te snoepen met een krakertje. Mijn gast rookte even aan een havana-strootje en werd nu vertrouwelijker. We waren al twee uren onder gas. Hij ging me vertellen over de Tachtigers en over avonturen en we vergaten geheel ‘das kleine Brienkherchen’ te Harilem, tot van Deijssel voorstelde om te gaan spijzen.

Daar togen we rugwaarts en daar enterden we Haarlem en daar was het eethuis en daar stonden de tafel en de kelner en de mosterdpotten.

We gingen aan tafel en het was van een Heelal-heerlijkheid. Alles smaakte zóó dat enkele nijvere doch uitgehongerde kunstenaars zich bij ons voegden en mede genoten van het tafelplezier. Er was natuurlijk veel te veel dat toch betaald moest worden en: ‘Man soll dem Wirt...’ Misschien is het: den Wirt...?

Mijne honderd florijnen waren onze loopgraven en bovendien had ik pof.

Mijn gast bleef als een Koninklijke Hoogheid zoo stijlvol en welbespraakt.

Het werd een groot festijn. Zooiets als een maaltijd bij Graaf Willem den eersten van die naam te Dordrecht bij voorbeeld. Mijn auto deed busdienst want vele pelgrims in de kunst sneuvelden. Een is er zelfs nimmer terug gekomen en we vreesden dat hij er ook nimmer was.

Het werd een maal van Gargantua via Rabelais of zoo. De keukens werden geledigd. De spijskaarten evenzoo. De wijnkelders begonnen te vereenzamen en de sigaren en sigaretten werden schaars.

Er kwam een einde aan om een uur. Sluiten heeren! De politie miek er een einde aan en ik deed allen naar hunne pondonks en goedanks brengen en we waren gelukkig geweest en mijn prijsje uit de loterij was wel besteed.

Wederommelings vloden de jaren en wederom mocht ik van Deyssel ontmoeten maar nu als spreker over letterkunst. Ernstig en precies. Rustig en voornaam.

Bezie ik nu in de Groene het handschrift van dien machtigen man dan vind ik groote tegenstellingen. Bij voorbeeld: zuinigheid, zakelijkheid, berekening en maling-hebben-aan. Het schrift is opstandig, wilskrachtig, kunstzinnig en gul.

Geen punt boven een ij of i ontbreekt. De K is van den Kunstenaar en ik tel wel vijf verschillende neerhalen van de letter: g. Zie maar na. Lees de Groene en abonneert u vlug. Vier pop en elke week die leute van Speenhengel.

De laatste maal dat ik hem zag was op een tentoonstelling van verwerijen te Haarlem en in een museum meen ik. Hij was zonder aanzien des persoons gekleed. Hij liep wat zegenend en als op een akker. Hij bekeek de meesterwerken en zei er iets over tot een begeleider. Hij was opgewekt en frisch en in orde en hij is toch al een iemand die wat ouderlings wordt.

Ik besluit hiermede dat: toen hij zijn groote feest vierde, ik meen te den Haag, hij er zich over verwonderde dat ik ook niet was uitgenoodigd. Dank.

Ik noodig hem uit mij te bezoeken: Seinpostduin 26. Kamer vrij. Tabeh.

De drie gezichten van Lodewijk van Deyssel*
Kees Fens

Er zijn drie Lodewijk van Deyssels. De eerste bestaat bijna niet meer. Dat is de Van Deyssel uit het onderwijs: daar is Karel Joan Lodewijk Alberdingk Thijm, zoals hij in werkelijkheid heette, een literair-historische figuur geworden: Tachtiger, schrijver van naturalistisch en later sensitivistisch proza. Hij heet de gevreesde kriticus, wat hem voor veel leerlingen tot alleenvertegenwoordiger van scheldstukken heeft gemaakt. En ieder kent de regel 'Ik houd van het proza dat', al wordt de rest van de bijzin er zelden bijgevoegd. Hij heet daar een literair-historische figuur, wat betekent dat zijn werken nagenoeg alleen literair-historische waarde hebben en dat betekent in Nederland: slechts te lezen op school. Het heet dan ook, dat het einde van zijn kreatieve periode heel vroeg inzette: het slot zou vallen in 1924, toen hij zijn *Gedenkschriften* publiceerde. Hij had daarna nog achtentwintig jaar te leven, want deze Tachtiger is zeer oud geworden: hij leefde van 1864 tot 1952. Bij zijn lichamelijke dood had de tijd hem al lang ingehaald.

De tweede Van Deyssel is die van de legende. Helaas, in dit geval, verdwijnt ook deze, want men is legendarisch zolang de getuigen de verhalen blijven doorvertellen. Zijn zij uitgestorven, dan wordt van de legendarische figuur alleen nog gezegd, dat hij tijdens zijn leven en nog jaren daarna een legende was. In welk opzicht, dat wordt steeds schimmiger en tenslotte betekent ook dat grafschrift niets meer. Gelukkig zijn er nog velen in leven die Van Deyssel van dichtbij of veraf hebben mogen zien of horen. Hij was een briljant spreker zeggen de getuigen, vaak zelf mensen die briljante sprekers waren: Anton van Duinkerken, Godfried Bomans. Hij was in taal zeer slagvaardig en daarvan blijven zeer vele voorbeelden circuleren, en Van Deyssels slagvaardigheid nam met het stijgen van de jaren niet af. In een land, waar gevatheid zeldzaam is en elke generatie slechts één echte excentriek oplevert, wordt voor de op wederwoord gespitste Van Deyssel nog altijd ruim baan gemaakt. Hij was een man die zich een zeer onafhankelijke wijze van leven had aangemeten; hij was een Heer, gegroeid uit de dandy die hij korte tijd is geweest, en een heerser, en hij was eigenaar van de meest markante kop uit de Nederlandse literaire geschiedenis.

Legenden hebben de eigenschap vrij korte banen te beschrijven: je krijgt dezelfde na korte tijd weer te horen. Er komen geen nieuwe bij, enkele vallen weg, een paar dezelfde keren steeds terug, totdat de legendarische figuur de man van één legende is geworden. Hardnekkig zal zeker dit verhaal blijven - ik mocht het onlangs voor de vierde keer horen van iemand die het mij bijna-blij als een unicum aanbood: Van Deyssel werd tachtig jaar in 1944, midden in de oorlog en in een tijd van grote schaarste. Bij zijn huldiging kreeg hij vrij kort na elkaar driemaal een stuk zeep (toen een kostbaarheid) aangeboden. Bij de derde 'aanbieding' merkte hij op: 'Ik geloof dat jullie mij om zeep willen brengen'. Godfried Bomans, die Van Deyssel vrij goed gekend heeft - Van Deyssel was sinds 1918 Haarlemmer - heeft enkele mooie portretten geschreven van de Heer Thijm, zoals Van Deyssel bij voorkeur werd genoemd.

De derde Lodewijk van Deyssel is nog volop in ontwikkeling; diens leven is nog niet zo lang geleden begonnen; groeit hij door, dan zullen de literair-historische en legendarische Van Deyssel steeds meer schaduwen gaan worden. Het is niet overdreven te zeggen, dat Van Deyssel geleidelijk het leven terugkrijgt dat hij verdiende en dat hem tijdens zijn leven slechts korte tijd is gegund: dat van een groot maar ook veelgelezen schrijver en allerminst een auteur wiens naleven van

* Uit: Studio, 15-4-1978.

de school afhankelijk is. Van Deyssels voortbestaan als gelezen auteur lijkt de laatste jaren zekerder dan ooit. Een enkel voorbeeld: in 1887 publiceerde Van Deyssel de roman *Een liefde*, een voor een auteur van 23 jaar (hij schreef het eerder) geniaal te noemen boek. (Van Deyssel heeft vele trekken van het jeugdige genie, dat al bij het neerschrijven van de eerste zin terstond van meesterschap blijk geeft: het jeugdig genie kent geen aanloopperiode, het groeit niet naar iets toe, het is meteen op een top, er zijn voor een schrijver meer dankbare omstandigheden denkbaar.) De niet geheel terecht als ‘naturalistisch’ te boek staande roman verwekte stormen van zedelijke verontwaardiging, zoals dat heet, hetgeen ons op een afstand van negentig jaar wat merkwaardig kan aandoen. De tweede druk, die pas in 1899 verscheen, werd door de auteur gekuist. Men bedenke dus dat de roman zijn tweede druk beleefde, twaalf jaar na de eerste. Daarna wordt het stil en is de roman een titel uit de literatuurgeschiedenis; gekend maar niet gelezen. In 1974 verscheen een fotografische herdruk van de ongekuiste editie van 1887. Die uitgave is nu al (drieëneenhalf jaar later!) aan zijn zevende druk. De oplage van de eerste druk van 1887 was vijfhonderd eksemplaren groot, die van 1899 vijftienhonderd; de zeven drukken van nu leveren een totaal-oplage van dertigduizend eksemplaren op. Van Deyssels tweede roman, *De kleine republiek*, dat zijn verblijf op de katholieke kostschool van Rolduc als achtergrond heeft, verscheen in 1889. In oktober '76 verscheen daarvan de tweede druk, ook een fotografische herdruk. Het sukses

Lodewijk van Deyssel op twee- of drieëntachtigjarige leeftijd.

- althans te meten aan de verkoopcijfers - was minder groot, maar de waardering voor het boek, dat gerust vergeten genoemd kan worden, was niet gering.

Maar er is met de derde Van Deyssel nog iets wonderlijks aan de hand: hij publiceert nog geregeld werk dat nooit eerder in druk verscheen, en dat bij lezers die bijna honderd jaar van zijn eerste optreden verwijderd zijn, sukses heeft. Dat literair zeldzame verschijnsel heeft een dubbele oorzaak: Van Deyssel is een ijsberg gebleken, hij heeft in zijn leven meer geschreven dan er gepubliceerd is. Hij zal misschien de Nederlandse auteur zijn met de grootste literaire nalatenschap. Van Deyssel blijkt zijn hele leven bezig geweest te zijn om een tweede leven op papier gestalte te geven. Hij is niet alleen een van de grootste veelschrijvers, hij is ook een van de veelzijdigste grootschrijvers: hij schreef over bijna alles, omdat bijna alles voor hem in relatie stond tot Lodewijk van Deyssel. Zelden zal een pen zoveel cirkels rond de hanteerder ervan getrokken hebben. De tweede oorzaak is de verzorger van zijn literaire nalatenschap: Harry G.M. Prick, een naam die, in dit stuk over Van Deyssel, eigenlijk pas laat valt. Het is niet overdreven te zeggen, dat veel, zo niet alles van de derde Van Deyssel aan de bemoeienissen van Harry Prick te danken is. Men kan zeggen, dat hij opnieuw begon aan een geschiedenis die ten einde leek: hij begon Van Deyssel te lezen en te waarderen, toen die al èn schoolstof èn legende was geworden. En de Nederlandse literatuur heeft het geweten: een reeks publikaties, van en over Van Deyssel, is de laatste vijfentwintig jaar ontstaan. Dat de herdrukken van de genoemde romans door Prick verzorgd werden, is vanzelfsprekend.

Pricks bemoeienissen hebben intussen nieuwe legenden in omloop gebracht. De eksentriek die Van Deyssel tijdens zijn leven was, is na zijn dood in nog indrukwekkender gestalte opgestaan in vele door Prick gepubliceerde brieven, dagboekaantekeningen, hoogst curieuze en altijd zeer nauwkeurig en in uiterst beheerst klassiek Nederlands geschreven beschouwingen. Die beschouwingen betreffen zijn eigen plannen en werkwijzen, maar handelen ook over zijn strijd tegen de vliegen, zijn opvattingen over het snuiten van een neus, het drukken van een hand, maar ook over zijn lektuur, de films die hij zag. De legende, die in dit geval eigenlijk een beetje onderdrukt zou moeten worden, wil zo langzamerhand dat Van Deyssel louter een schrijver van ons humoristisch aandoende curiositeiten is geweest. Pricks jongste bundel, *Uit de schrijfcassette van Lodewijk van Deyssel*, kan voor de nietvluchtige lezer het tegendeel aantonen. Van Deyssel is, tot op hoge ouderdom, ook bezig geweest het wezenlijke van zeer grote levensvragen te formuleren, en dat daarbij gedachten en termen uit de rooms-katholieke spiritualiteit, waarin hij was opgevoed, een grote rol spelen, dient toch ook vermeld te worden.

De derde Van Deyssel maakt een grondige revisie van de eerste hard nodig. De verhalen in literatuurgeschiedenissen en schoolboeken, en dus in de geesten van veel leerlingen, kloppen in geen enkel opzicht met de lees-werkelijkheid en waardering van nu. Het jaar 1924 is allerminst een eindpunt gebleken. Het lijkt erop, dat Van Deyssel, voorlopig, de eeuwigheid heeft, in elk geval een eeuw: van tachtig tot tachtig.

De biefstuk, door U gisteren,
24 Juni, geleverd aan
Mevrouw Alberdingk Thijm
Wildeck Pyrmontlaan, 8 alhier,
was een paardenbiefstuk.
Het paardenvleesch, dat een
eigenaardig zoeten smaak heeft
en waarvan het weefsel
ook verschilt van dat van
het rundervleesch, is den Heer
Alberdingk Thijm bekend.
Dit moet op een misverstand
berusten, daar bedoeld was
te bestellen een runder-
biefstuk.
Door de een of andere
vergissing, waarschijnlijk
buiten Uw voorkennis, zal
dit geschied zijn. Maar de
Hr Alb. Thijm stelt er prijs
op U hiervan toch in
kennis te stellen.
Baarn, 25-VI-'74.

Lowry's inferno
James Brockway

> 'I choose... Hell... Because... I like it. I love Hell. I can't wait to get back there...'
> De consul Geoffrey Firmin in Lowry's
> *Under the Volcano*
> 'Though Lowry knew Heaven, he knew Hell best. Though he knew hope, he knew despair better.'
> De redakteur Harvey Breit in zijn Introduction tot
> *The Selected Letters of Malcolm Lowry*

Laat ik het maar eerlijk bekennen: over Malcolm Lowry en zijn roman *Under the Volcano* te moeten schrijven is mij een kwelling. Dit te bekennen is de enige uitweg om uit mijn impasse te geraken. Er zijn nu eenmaal ervaringen in het leven, die men niet in woorden kan, of wil, uitdrukken. Je loopt ergens in het buitenland, laten we zeggen in Frankrijk of Italië, op een late nazomermiddag door de schaduwrijke zalen van een klein, ouderwets museum in een vergeten provinciestad, en plotseling sta je voor een schilderij, of een vers van Michelangelo in een vitrine, of voor vijf woorden uit een brief van Rimbaud, en dit brengt je hele wezen tot stilstand en zwijgen. Je voelt iets in je binnenste in elkaar krimpen. Het is verrukking maar het is ook pijn. Je wil je ergens in een donkere hoek terugtrekken, of je gaat naast een hoog raam staan en je kijkt naar buiten, naar een lege hemel, totdat er een vogel voorbij vliegt en je uit je stille, verstarde, heerlijke roes bevrijdt, zodat je nu verder kan... terug naar het 'gewone' leven van alledag. Maar over deze ervaring wil je met niemand spreken, niet eens met je vrouw of je intiemste vriend. Het was een moment van intiem samen zijn met een kunstenaar, en dus een soort verraad tegenover alle anderen die je dierbaar zijn.

De ervaring met Lowry (die ik nooit had willen lezen) bleek van deze aard, maar dan gedurende vele dagen en nachten geprolongeerd. Eigenlijk één lange dag- en nachtmerrie. Waarover ik liever zou willen zwijgen.

Men kan zo gemakkelijk tot gemeenplaatsen, banaliteiten of bijzaken vervallen - dat deden mijns inziens al velen - en men weet, dat wat men eigenlijk zeggen wil, toch niet onder woorden te brengen valt.

Over Lowry en 'zijn boek' schrijven, lijkt veel op de zee in je handen willen vangen. Niet alleen is de zee ongrijpbaar en ondoorgrondelijk (zie daar de gemeenplaatsen reeds), maar zij heeft miljoenen baaien en inhammen, waarvan vele zelfs verborgen en nauwelijks zichtbaar zijn, of nog niet ontdekt en in kaart gebracht. De zee is nu eenmaal te veelomvattend voor de mens. En dus, om er toch iets over te kunnen zeggen, zondigt men door absurditeiten op te schrijven, of door zijn toevlucht tot reduktionisme te nemen.

Het enthousiasme en de vervoering, waartoe een groot kunstwerk aanleiding kan geven, maken ook dat men al gauw in holle superlatieven gaat schrijven op een al te bekende manier. Alles is 'prachtig', 'schitterend', als het niet al '*subliem*' is geworden. Of schrijft men onzin. Zo kan bij voorbeeld John Vandenbergh op de allereerste bladzijde van de inleiding tot zijn Nederlandse vertaling van Lowry's *Under the Volcano* schrijven: '... schrijvende over Malcolm Lowry, weten we dat we te doen hebben met een auteur die door één boek de meeste van zijn bekende veelschrijvende collegae in onsterfelijkheid ver heeft overtroffen'. Maar hoe kunnen wij, stervelingen, nu reeds zeggen, wie van ons later onsterfelijk zal blijken? En kan

men dan de onsterfelijkheid *meten*? Zijn er dan *graden* aan onsterfelijkheid: hij gedurdende tien jaar 'onsterfelijk', zij gedurende een hele eeuw?

Men kan ook proberen, de zee (of Lowry en zijn roman) te vangen en een monster daarvan in een reageerbuis naar het laboratorium brengen, om het vervolgens te analyseren en de bevindingen op te schrijven. (Men heeft reeds de krullen van de 'h's' en de 'j's' van Lowry's handschrift onder de loupe gehouden en zijn conclusie's getrokken.)

Men moet dan echter niet gaan denken, dat men Lowry en zijn vulkanisch boek te pakken heeft, dat men hem daarvoor voor altijd heeft vastgelegd, begrepen en ervaren.

Een onderzoek naar de feiten uit Lowry's leven en deze feiten daarna in verband met zijn roman, of met zijn gehele oeuvre, brengen, kan ook heel gauw tot een reduktionistische denk- en werkwijze leiden. Dat gaat als volgt: 1) Lowry was een alkoholist, die zijn leven vernielde door het verzwelgen van mateloze hoeveelheden sterke drank totdat hij niet meer leven of schrijven kon, mét of zónder drank, en die zich uiteindelijk, door middel van het innemen van een groot aantal slaaptabletten plus een grote hoeveelheid London gin, van het leven beroofde. 2) *Under the Volcano*, dat uit uiterst knap en subtiel verwerkte autobiografische gegevens bestaat (zonder ooit tot het niveau van autobiografie af te zakken), heeft met de ex-consul Geoffrey Firmin te doen, een man die ook alkoholist is en de hel van zijn verslaving - en tenslotte de dood - verkiest boven zijn redding door zijn vrouw en zijn jongere half-broer en *alter ego*, die als barmhartige Samaritanen willen optreden. 3) Vervolgens vergelijkt men de man Lowry en zijn schepping Firmin en zoekt men - want zo zijn wij het nu eenmaal in de twintigste eeuw gewend - naar de psychische of lichamelijke oorzaken van Lowry's zelfvernietigingsdrift. Bij voorbeeld: tijdens zijn kinderjaren - hij was

de jongste van vier broers - hebben noch zijn vader noch zijn moeder veel warmte of begrip voor hem getoond; hij werd door gouvernantes bang gemaakt en afgetuigd; hij was een grote, stevige man met een abnormaal klein geslachtsdeel, waarmee anderen hem tijdens zijn jeugd geplaagd hebben; hij zocht bij de vrouw ook een moeder; hij toonde een neiging tot de oppervlakkige homofiele kameraadschap van de kroeg (waar vrouwen in die dagen eigenlijk niet bij hoorden) of tot dezelfde soort kameraadschap als in het leven van de matroos; hij gaf blijk van begaafdheid als scheppend kunstenaar en bezat een grote belangstelling voor de literatuur, maar hij was met dat al in een filistijns milieu geboren (in het gezin van een welgesteld zakenman uit Liverpool), waar zulke literatuur niet begrepen of gewaardeerd werd, waar alles wat ‘kunst’ heette als vreemd, gek en verdacht werd gezien; hij werd ook naar scholen gestuurd, waar traditie, zelfbeheersing en sport de hoofdvakken vormden.

In andere woorden: wij gaan puzzelen naar de ‘why and wherefore’ van Lowry's leven en schrijven en op deze manier reduceren wij het wonderbaarlijke en ongrijpbare van zijn kunst tot handelbare, herkenbare begrippen, in de waan dat wij hierdoor het *werk* hebben gegrepen. Misschien is het waar ook: misschien door alles van en over Lowry te lezen en te bestuderen *kunnen* wij tenslotte alles begrijpen. Maar zodoende volgen wij niettemin een dwaalspoor. Het gaat immers niet om ‘begrijpen’. Het gaat om het ervaren van zijn werk (en, zo nodig, van zijn leven) en het als alkohol of drugs in je opnemen. En dáárvoor moet men *lezen* en, zoals de man in het kleine museum in Frankrijk of Italië, - in een donkere hoek, of naast het hoge raam, gaan staan en... *zwijgen.*

Hier echter mag ik juist niet zwijgen. En daarom volgen een paar gewone gegevens en notities over dit leven, over de roman *Under the Volcano* (die zonder overdrijving en ook zonder enige twijfel een 20ste eeuw meesterwerk is), en over de film *Volcano*, die door de bekende maker van documentaires, de Canadees Donald Brittain, aan het leven van Lowry is gewijd.

Clarence Malcolm Lowry, schrijvend alcoholist, werd op 28 juli 1909 in New Brighton, Cheshire, in het Noorden van Engeland, geboren en overleed in het dorp Ride, vlak bij Newhaven aan de Zuidkust van Engeland, op 27 juni 1957 op 47-jarige leeftijd. Onmogelijk, niettemin, hem als Engelsman te zien. De Canadezen eisen hem thans op en wel als hun grootste schrijver (de concurrentie is minimaal), maar ook dat is misleidend. Lowry hoort aan de wereld en aan de wereldliteratuur. Hij is *in wezen* een statenloze en klasseloze figuur op nagenoeg dezelfde wijze als twee andere overbekende auteurs, waaraan hij steeds weer doet denken, nl. James Joyce en D.H. Lawrence, dat ook in wezen waren. Zij behoren allen tot die groep mensen die door hun natuur boven zo'n vanzelfsprekende en eigenlijk weinigzeggende classificering uitstijgen.

Dit wil overigens niet zeggen, dat Lowry ‘statenloos’ en ‘klasseloos’ is geboren en opgevoed. Als vierde zoon van een welgestelde zakenman die in katoen handelde, ontving hij de klassieke welgestelde opvoeding, die Engeland haar ‘arme’ zoons opdringt: prep-school; public (d.w.z. kost-) school; en daarna, in 1929, naar het St. Catherine's College aan de Universiteit van Cambridge, waarover Lowry in de lichtere passages van *Under the Volcano* vertelt.

Malcolm Lowry

Tussen zijn schooljaren en zijn vertrek naar Cambridge zijn echter reeds dingen gebeurd, die het woelige en tragische verloop van zijn leven voorspellen. In 1927 is hij, een golf- en jazzspelende jongen uit een welvarend gezin, onder veel belangstelling van de kant van de plaatselijke pers als gewoon matroos op een vrachtboot naar Japan gereisd en daarna, in 1928, bracht hij drie maanden door op een Engelse hogeschool in Bonn, waar hij mogelijk voor het eerst kennis maakte met Paul Fitte, die een jaar later, toen hij medestudent en persoonlijke vriend van Lowry in Cambridge was, zelfmoord zou plegen - misschien omdat Lowry homoseksueel contact met hem geweigerd had. Dus de zee - symbool zowel van de moederschoot als van de Wanderlust, de eeuwige rusteloosheid -, ambivalente en onzekere seksuele relatie's, een tragedie, een zelfmoord en de dood hadden reeds op zijn eentwintigste jaar rollen in zijn leven gespeeld en zijn weg door het leven helpen bepalen.

Er deden nog andere vormende faktoren hun werk. Op school was hij gaan schrijven. Hij publiceerde proza en gedichten in de schoolkrant. Hij bewonderde de Amerikaanse dichter Conrad Aiken, die hij als mentor en substituut-vader zag en met wie hij de zomer van 1929 in Amerika doorbracht. Bovendien was hij al op school om zijn liefde voor drank berucht geworden.

Dit zijn maar een paar geselecteerde gegevens uit Lowry's jeugd. Als wij er het reeds vermelde gebrek aan een warm verband tussen de jonge Lowry en zijn ouders aan toevoegen èn - dit lijkt mij een van de belangrijkste faktoren die tot zijn ondergang heeft bijgedragen - het feit dat hij jarenlang op financiële steun van zijn vader kon rekenen en die steun aanvaardde (hierdoor werd de navelstreng eigenlijk nooit doorgeknipt, een feit dat met het intrinsieke infantilisme van de

alkoholist in verband staat)... als wij deze feiten aan de andere omstandigheden toevoegen, dan hebben wij reeds een rijkdom aan ambivalente, tegenstrijdige invloeden, die Lowry's ondergang vrijwel onvermijdelijk maakten. Verwenning gepaard met verwaarlozing; een literaire begaafdheid waarbij van genialiteit sprake is, gepaard met een oppervlakkige en wat brallerige ‘mannelijkheid’ met ambivalente seksuele neigingen, een gesteldheid, die ook de rusteloosheid, het steeds heen en weer door de wereld trekken, zou kunnen verklaren. (Veelbetekenend is, dat pas als Lowry tussen 1940 en 1945 tot rust komt en met zijn tweede vrouw, Margerie Bonner, heel eenvoudig in een vissershut aan een rustige kreek in Dollarton, bij Vancouver, teruggetrokken woont, hij zijn *chef d'oeuvre*, na acht jaar zwoegen, voltooit.)

In 1932 ontstond een definitieve breuk met zijn familie. Lowry reist dan naar Londen en Parijs en later, tezamen met Conrad Aiken, naar Spanje, waar hij een actrice, Jan Gabrial, leert kennen, met wie hij in Parijs in 1934 trouwt. Reeds tegen het eind van hetzelfde jaar gaan zij tijdelijk uit elkaar. Na tien dagen in de psychiatrische afdeling van het Bellevue Ziekenhuis in New York, is hij weer bij zijn vrouw terug en wel in Cuernevaca, Mexico (de Quauhnahuac, plaats van handeling, van *Under the Volcano*). In Mexico maakt hij in december 1936 een begin met het schrijven van zijn grote roman. In 1933 heeft hij al een eerste roman, *Ultramarine*, over zijn vroege zeereis, laten uitgeven. Hij zou zich later voor dit boek schamen, al was hij van plan, het niettemin in bewerkte vorm in zijn epos op te nemen. Ook had hij al in 1935 aangevangen de eerste versie van zijn posthuum verschenen novelle *Lunar Caustic* te schrijven.

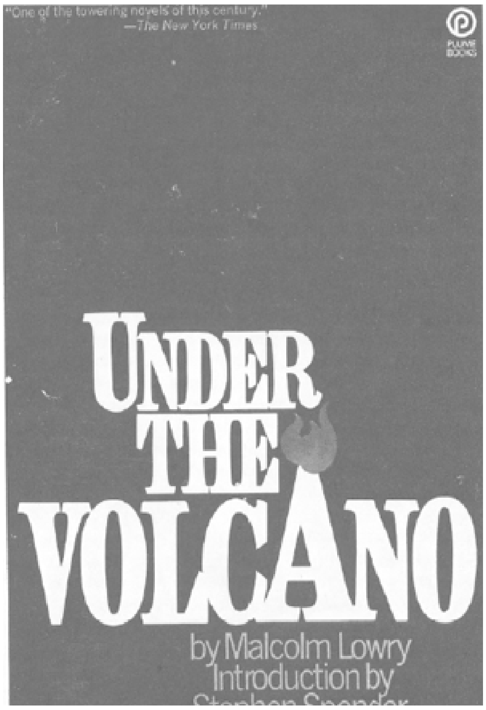
Schrijven en drinken zijn voor hem obsessies geworden. Hij noemde de pen en de fles zijn beide ‘tyrannen’. En net als het ene glas op het andere volgt, zo maakt hij steeds nieuwe versies van zijn werk, twee bezigheden die in verband met elkaar moeten hebben gestaan.

In 1937 werd Lowry door zijn eerste vrouw definitief verlaten en in 1939 ontmoette hij Margerie Bonner, met wie hij eind 1940 trouwde. Zij zou zijn ‘makker’ en steun blijven tot in de nacht, zeventien jaar later, van zijn zelfmoord, die officieel als ‘dood per ongeluk’ werd geregistreerd.

Met Margerie Bonner ging hij na een kort en onplezierig verblijf in de stad Vancouver, in een vissershut aan het water in Dollarton, buiten de stad wonen. *Under the Volcano* werd op Kerstavond 1944 in Nigara-on-the Lake voltooid. Zes maanden tevoren echter was het vissershutje door brand verwoest. (‘The worst thing’, dat hem ooit overkwam). Bij deze brand gingen zijn manuscripten in de vlammen op, uitgezonderd *Under the Volcano*, dat door zijn vrouw werd gered.

Het zou meer dan vijftien maanden duren voordat de roman door uitgevers (in New York en in Londen) werd aangenomen en nog twee jaar en twee maanden eer het boek zou verschijnen. In de tussentijd had Lowry tot tweemaal toe in Mexicaanse gevangenissen gezeten - in 1937 en 1946. Op 4 mei 1946 werd hij uit Mexico gedeporteerd o.a. wegens schulden, waarna hij tijdelijk naar Vancouver terugkeerde.

Hierna - na het sukses van zijn boek bij de meeste kritici in vele landen - werd zijn leven steeds rustelozer: New Orleans, Haiti, Miami, New York, Parijs (waar hij alweer in een ziekenhuis terecht kwam), Italië, Bretagne, Canada, New York, Cicilië, Londen (alweer het ziekenhuis in) en ten slotte het kleine plaatsje Ripe in Sussex (september, 1956) waar op 27 juni 1957 de dood volgde.



Zijn sukses, toen het kwam, kon hij eigenlijk niet verwerken. 'Success is like some horrible disaster... Ah, that I had never suffered this treacherous kiss,' schreef hij in een van zijn gedichten. Zijn enthousiaste uitgevers stelde hij teleur. Zijn vrienden verloor hij. Zijn vrouw ging hij meerdere malen tijdens woeste dronkemansbuien te lijf. Hij werd een wrak; kon, als hij over zijn werk wilde praten, zelfs niet uit zijn woorden komen. De andere boeken werden steeds herschreven, herschreven, herschreven. Maar de grote trilogie, *The Voyage That Never Ends*, waarvan *Under the Volcano* slechts het begin was, werd nooit voltooid.

Zijn epos zou hebben moeten bestaan uit *Under the Volcano* (de mens in de Hel); *Lunar Caustic* (de mens in het Purgatorium, gebaseerd op een periode in een psychiatrisch ziekenhuis) en *Eridanus*, waarvan alleen de novelle *The Forest Path to the Spring* werd voltooid (de mens in het Paradijs). 'Eridanus' - het Aardse Paradijs - was Dollarton, zijn verblijfplaats aan het water buiten Vancouver. Dit laatste deel was echter een vervanging van zijn boek van meer dan duizend bladzijden, *In Ballast to the White Sea*, waarmee Lowry al in 1930 een begin had gemaakt, maar waarvan het manuscript in de grote brand verloren ging.

Een gekweld, verwoest leven dus, waaraan wij een meesterwerk te danken hebben. Van dit leven heeft de cineast Donald Brittain in zijn documentary *Volcano* een beeld gegeven, dat vooral in zijn esthetische conceptie briljant is. Want Brittain heeft Lowry's eigen techniek begrepen en die techniek bij het maken van zijn film toegepast.

Hij heeft namelijk zijn documentaire opgebouwd uit een

uitermate rijke en aangrijpende reeks ‘images’, precies zoals Lowry bij het schrijven van zijn roman deed. Deze beelden, net zoals in Lowry's roman, omvatten *klank*beelden en vooral het luiden van de doodsklok, die ‘dolente’ (wee) en ‘dolore’ (pijn) even voor het begin, en weer tegen het eind van het verhaal van de gedoemde consul Geoffrey Firmin roept. Ook de geluiden (van gongs?) als de vulkanen Popocatepetl en Ixtaccihuatl, donker tegen een vuurrode hemel, aan het begin en einde van zijn film in beeld komen, zijn zeer effektief wat betreft het oproepen van de sfeer van dreigend onheil.

Het ligt niet in mijn bedoeling, een kritische beschouwing aan Brittain's film te wijden, maar een paar opmerkingen zijn wel relevant.

In de eerste plaats wordt in deze film uit 1976 - d.w.z. ongeveer vijftig jaar nadat alles in werkelijkheid geschiedde - een veelzeggend beeld geschapen van Lowry's omgeving tijdens zijn jeugd in Engeland (kostschool, universiteit, kroegen, kennissen, familieleden). Dit beeld zorgt niet slechts voor een markant contrast met de felle, kleurrijke en soms afschuwelijke scenes in Mexico, maar wekt ook bij de toeschouwer het gevoel van: hieraan *moest* hij ontsnappen. Men begrijpt de drang, om hiervan weg te komen... en Lowry's alkoholisme was natuurlijk ook het resultaat van de drang om weg uit ‘all the indecency, the cruelty, the hideousness, the filth and injustice in the world’ te komen. Zijn drinken en zijn leven waren, beide, een vlucht.

Hier moet echter ook worden gezegd, dat, omdat alles drie, vier of vijf decennia later is verfilmd, wanneer zijn vrouw en zijn kennissen veel ouder zijn geworden, en er veel ‘shots’ en ‘close-ups’ van verslaafden in de laatste stadia van mentale en lichamelijke aftakeling zijn, de toeschouwer uit het oog kan verliezen, dat wat met Lowry gebeurde, hem in de bloei van zijn leven overkwam.

Zeer onthutsend in Brittain's film zijn de beelden, vooral de Mexicaanse, van menselijke armoede, ziekte, wreedheid en domheid, en hiermee illustreert de cineast op een onvergetelijke wijze de grote, onverteerbare walging die Lowry en zijn consul voelen voor de ‘human condition’ en het doen en laten van de mens op aarde, een walging die tot hun beider ondergang leidt. ‘I see myself as all mankind in prison’, schreef Lowry in het gedicht *Sestina in a Cantina* en in een brief van de consul, die Monsieur Laruelle in het eerste hoofdstuk van *Under the Volcano* vindt, heeft Firmin geschreven:

> ... I sometimes think of myself, as a great explorer who has discovered some extraordinary land from which he can never return to give his knowledge to the world: but the name of this land is hell. It is not Mexico of course but in the heart.

Met deze onthutsende beelden laat Brittain niettemin te weinig van de verrukking doordringen, die beide mannen ook voelen voor de schoonheid van Mexico en het wonder van het leven op aarde. Uit deze ambivalentie (walging èn verrukking) spruitte tenslotte zowel Lowry's als Firmin's probleem: ‘To be or not te be.’

Vele auteurs hebben over het alkoholisme geschreven. In Frankrijk was er Zola. In Engeland is er Graham Green. En in Nederland is er Heere Heeresma met zijn novelle *Een dagje naar het strand.* Maar wat Lowry in het bijzonder betreft, was er in Amerika de bestseller *The Lost Weekend* van Charles Jackson. Deze roman, die zeer veel aandacht trok en verfilmd werd, verscheen, tot Lowry's ontsteltenis, vóór *Under the Volcano.*

‘This brings me,’ schreef hij in zijn beroemde 15.000 woorden lange brief van 2 januari 1946, aan zijn uitgever,

> to the unhappy (for me) subject of *The Lost Weekend...* it should have been the other way round - that it was *The Lost Weekend* that should have inevitably have recalled the *Volcano*; whether this matters or not in the long run, it happens to have a very desiccating effect on me.

Lowry hoefde zich geen zorgen te maken. Zijn roman is immers iets héél anders. Het is geen ‘gewone’, ‘moderne’ roman maar al op zichzelf een epos, dat zeer bewust en conscientieus als een kunstwerk is ontworpen. ‘I decided really to go to town (d.w.z. alles royaal opzetten) on the poetical possibilities of that subject,’ schreef hij in dezelfde brief.

Dit blijkt al duidelijk uit de citaten uit Sophocles, John Bunyan en Goethe, die Lowry als motto's voor het begin van zijn roman plaatste. Maar hij had evengoed citaten uit Dante, Shakespeare, Marlowe, Dostojewski, Melville, noem maar op, op die plaats kunnen zetten, want hij werd door de wereldliteratuur steeds geïnspireerd en de citaten hieruit - en de toespelingen er op - zijn in zijn boek ontelbaar. De roman is van meet af aan tragisch, poëtisch en *groots* geconcipiëerd en bedoeld.

Under the Volcano is véél meer dan het portret van een dronkaard; véél meer dan het verhaal van de laatste dag in het leven van een verdoemde, de consul; en zelfs veel meer dan ‘mescal inspired phantasmagoria’, de beschrijving, die Lowry zelf voor zijn boek aanvaardde. De roman is een verhaal, met ‘horrors portioned to a giant nerve’, van Elckerlyc in de Hel, haast een dialoog in een vermomde vorm tussen Adam en zijn schepper. En, zoals professor Muriel Bradbrook in haar korte, bewonderenswaardig nuchtere studie van 1974 stelt, kan de consul Firmin ook als een symbool van onze beschaving worden gezien. Professor Bradbrook ziet heel duidelijk, dat de roman dermate complex is, dat ‘any “explanation” is bound to be reductive’. Zij ziet ook, dat het veel te simplistisch is, Lowry's werk als autobiografie te beschouwen: ‘The judgement that all his books are disguised autobiography ignores the shaping power that appeared constructive and free in his books, while his life became ruinous and self-destructive’.

En wat zei Lowry zelf? ‘It is hot music, a poem, a song, a comedy, a tragedy, a farce... it can even be regarded as a sort of machine; it works too.’

Dat Lowry op een verhevener niveau dan dat van een ‘gewone’ roman bezig is, wordt heel gauw aan de lezer duidelijk, als hij met lezen begint. En dit zou ook *zonder* de motto's vooraf het geval zijn. Want, om de epische conceptie van het werk te onderstrepen, en om de nodige afstand te scheppen tussen de wereld van zijn verhaal en de wereld waarin de lezer rustig (en straks heel ònrustig) in zijn stoel zit te lezen, laat Lowry zijn boek niet met het verhaal zelf beginnen, maar met een eerste hoofdstuk, 38 1/2 bladzijden lang, waarin een van de hoofdfiguren, Monsieur Jacques Laruelle, een vriend van de consul en een minnaar van zijn vrouw, op Dodendag (Allerzielen), 2 november 1939, in het stadje Quahnahuac, terug denkt aan dezelfde dag éen jaar tevoren, toen de consul en zijn vrouw stierven.

Allerzielen, zeggen de Mexicanen, is de dag dat de doden voor de duur van één dag, de dag van hun fiesta, herleven. En zo herleeft in de rest van Lowry's boek, in hoofdstukken 2 tot en met 12, de consul Geoffrey Firmin de laatste, verschrikkelijke dag van zijn leven. Aan het eind van het briljante eerste hoofdstuk (dat Lowry's uitgever eerst wilde schrappen!!) waarin het gehele gegeven in een gecomprimeerde,

poëtische vorm terug te vinden is, begint het symbolische reuzenrad op de kermis terug te draaien, terwijl de klok 'dolente' en 'dolore' luidt, en de tragedie, die zich al één jaar eerder voltrokken heeft, weer kan beginnen. 'We know,' schrijft professor Bradbrook, Lowry citerend, 'the tick of real death, not the tick of time.'

Deze struktuur is dermate geniaal en dermate belangrijk, dat het moeilijk te begrijpen valt, hoe de Nederlandse vertaler John Vandenbergh in zijn inleiding schrijven kon, dat 'de gehele handeling... gedurende een etmaal plaats (vindt), op Allerzielen, november 1939'. Dat dit niet zo is, wordt al bij het lezen van het eerste hoofdstuk duidelijk, maar daarna noemt Lowry bij herhaling het jaar 1938. Bovendien wordt er door de hele roman steeds over de burgeroorlog, die toen in Spanje aan de gang was, gesproken, en vooral over de slag om de rivier Ebro van de herfst van 1938 ('just as on the Ebro they were retreating'; 'how much nearer even in these moments the Government were to losing the Ebro'. Er is zelfs een toespeling op 'the war to come', d.w.z., de Tweede Wereldoorlog van 1939-45, die natuurlijk al op 2 november 1939, de dag van handeling volgens Vandenbergh, reeds aan de gang was.

Maar ook de andere informatie, die de vertaler over Lowry's roman verschaft, klopt niet met het boek, zodat men zich kan afvragen, of de vertaler het over een heel ander boek heeft, of - zoals de dronken consul - aan door mescal veroorzaakte hallucinaties lijdt. Het is niet waar, dat elk hoofdstuk, zoals hij aan de lezer mededeelt, door één persoon in beslag wordt genomen, en het is óók niet waar dat de gebruikte techniek 'die der Joyceaanse *interior monologue* is... met... veel van het economisch woordgebruik van de grote Ier'. Hoewel Lowry reeds in 1930 bij zijn schrijven naar een 'thoroughly understandable narrative technique' en 'a sound dramturgy of *classical* origin', zocht, behoort zijn roman onmiskenbaar tot de grote Romantieke traditie. De literaire revolutie, die vooral door Jean-Jacques Rousseau en zijn *Confessions* teweeg werd gebracht, plaatst de auteur, of zijn protagonist, centraal, zodat àlles soms met zíjn ogen wordt gezien. *Les Confessions* van Rousseau begint immers met: 'Moi seul' - alleen ik; ik alleen.

Deze techniek leidt haast onvermijdelijk tot het hanteren van de *interior monologue*, en wij kunnen zeker de uitdrukking van de kritikus Herbert Read in zijn essay *The Romantic Revolution*, te weten: 'the whispered secrets of the self', in verband met *Under the Volcano* brengen, al is Lowry's consul vaak aan het brullen en niet slechts aan het fluisteren. Niettemin kan onmogelijk van Lowry's *chef d'oeuvre* worden beweerd, dat de techniek 'die der Joyceaanse *interior monologue*' is, al wordt er wel naast andere gebruik van die techniek gemaakt.

Over *Lowry's* 'economisch woorgebruik' kan hier ook nauwelijks worden gesproken, want zijn stijl, zoals die van William Faulkner, waaraan wij bij het lezen van *Under the Volcano* direkt worden herinnerd, is uitermate rijk en barok. Niet alleen kan Lowry hier en daar heel lange, gecompliceerde zinnen à la Faulkner schrijven, maar in die zinnen dwaalt hij soms van de hoofdzaak af, terwijl deze zinnen ook in de tijddimensie kunnen zweven.

Zijn barokke stjl, geladen met een weelde aan symbolen, beelden en toespelingen, heeft Lowry zelf tegenover zijn uitgever moeten verdedigen met een beroep op Baudelaire en diens regels:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des fôrets de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

‘Confuses paroles’, ‘forêts de symboles’ - met welke andere woorden kon men de klanken en beelden, die door het hoofd van een alkoholikus gaan, beter beschrijven? En hoe zijn ‘confuses paroles’ en ‘forêts de symboles’ in één lijn met ‘economisch woordgebruik’ te brengen?

Barok is Lowry's stijl ook door de wijze waarop hij de literatuur in zijn proza steeds citeert en verwerkt, en niet alleen Dante, Goethe, Shakespeare & Co, maar ook, bij voorbeeld, de onbekende auteur van de oude ballade *Sir Patrick Spens*, èn de Mexicaanse bladen en affiches. Barok, en niet ‘econo-

misch', zijn tevens zijn vele natuurbeschrijvingen. Wij mogen zelfs aannemen, dat zijn proza zijn grote rijkdom voor een deel te danken heeft aan de weelderigheid zowel van de natuur als van de architektuur in Mexico, en vooral aan de zeer rijke, krullerige barok van de 'chirrigueresque' stijl, waarnaar de auteur zelf verwijst.

Tot slot het gegeven van *Under the Volcano.* Het is onmogelijk dit adekwaat in resumé weer te geven, maar heel eenvoudig geformuleerd is de situatie alsvolgt:

De vrouw van de consul komt op Dodendag, 2 november 1938, bij haar man in Quahnahuac terug. Zij zijn een jaar tevoren uit elkaar gegaan. Zij vindt hem in een cantina, een kroeg, in zijn permanente staat van dronkenschap. Zij gaan samen naar huis. Zijn jongere broer, Hugh, verslaggever o.a. over de Spaanse burgeroorlog, is op bezoek en probeert de consul tevergeefs van het drinken te weerhouden. Na een poosje gaan ze alle drie, na een bezoek bij Laruelle, naar het stadje Parián (symbool van de dood); onderweg lukt het hun niet, het leven van een arme Mexicaanse boer, die door de fascistische politie is mishandeld, te redden. Zij zijn bij een 'bull-throwing' aanwezig, symbool voor het lijden door wreedheid en stupiditeit van zowel het dier als de mens. De consul weigert naar zijn vrouw en zijn broer te luisteren, als zij hem willen overtuigen dat hij nog gered kan worden. Hij wordt steeds agressiever, loopt weg met de roep 'I love hell. I can't wait to get back there', en komt terecht in de Farolito bar. Yvonne, zijn vrouw, wordt door een op hol geslagen paard gedood en hijzelf wordt door leden van de fascistische hulppolitie gearresteerd en vermoord, waarna zijn lijk in een ravijn, de gevreesde *barranca* (symbool van de hel en een open riool overigens) wordt gegooid, gevolgd door dat van een hond, symbool door de hele roman van de verworpeling. Hoe inadekwaat zo'n resumé is, zal bij het lezen van de roman blijken. Want Lowry schrijft niet slechts over de persoonlijke tragedie van zijn consul maar, zoals reeds gezegd, over de toestand en de toekomst van onze beschaving, over de literatuur en de politiek, over de arbeidsomstandigheden, over de democratie, het fascisme, het journalisme, over de Cabbala, die hij grondig heeft bestudeerd, over de Joden en antisemitisme..., over bijna àlles.

Zijn consul is met walging vervuld, van zichzelf en van de wereld, maar hij kan zich ook afvragen: 'How could he have thought so evil of the world when succour was at hand all the time?'

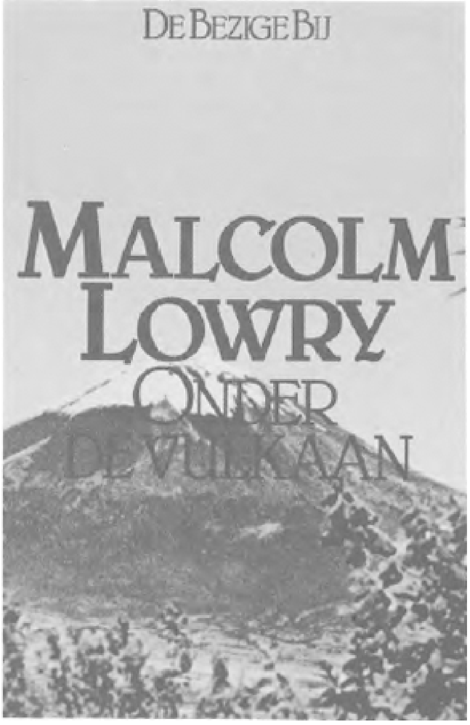
De mogelijkheid tot redding, die in Goethe's woorden ligt: 'Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen', verwerpt hij niettemin. Hij kiest voor 'het paradijs van zijn wanhoop'. 'I could not find with all my soul that I did desire deliverance,' citeert Lowry uit het werk van de zeventiende eeuwse Christelijke schrijver John Bunyan. En dus was de vernietiging, gewild of zelfs òngewild, onvermijdelijk. Dit, heel simpel verteld, is de geschiedenis van de *ouderloze* consul, Geoffrey Firmin. Het zou ook de geschiedenis van de mens kunnen zijn. Zelfvernietiging kan immers andere vormen dan alkoholisme aannemen. Zoals Lowry zelf suggereerde, ligt zijn boek voor allerlei interpretaties open. 'The work,' schrijft professor Bradbook, 'is meant to create its own readers by the process of their reading it.' Aan een bewonderaar schreef Lowry: 'equally it is *your* book.'

Literatuur:

Malcolm Lowry: *Under the Volcano*
Penguin Modern Classics. 1962
Douglas Day: *Malcolm Lowry, a Biography*
Oxford University Press. 1974

Selected Letters of Malcolm Lowry
Harvey Breit & Margerie Bonner Lowry (editors)
Jonathan Cape. 1967
M.C. Bradbrook: *Malcolm Lowry. His art and early life - a study in transformation*

Cambridge University Press. 1974
David Miller: *Malcolm Lowry and the Voyage that Never Ends*
Enitharmon Press. 1976
Perle Epstein: *The Private Labyrinth of Malcolm Lowry - Under the Volcano and the Cabbala*
Holt, Rinehart & Winston. 1969
Herbert Read: 'The Romantic Revolution - essay in *The London Magazine*, juni 1955



Malcolm Lowry: *Onder de vulkaan*
Vertalingen en inleiding: John Vandenbergh De Bezige Bij. 432 blz. fl. 34,50

Engelse kroniek
James Brockway

In de Kroniek van juni jl. heb ik, onder andere, over de eerste roman *The Ikon Maker* van de Ierse schrijver Desmond Hogan geschreven, waarbij ik ook even melding maakte van het verschijnen van zijn eerste verhalenbundel *The Diamonds at the Bottom of the Sea.*

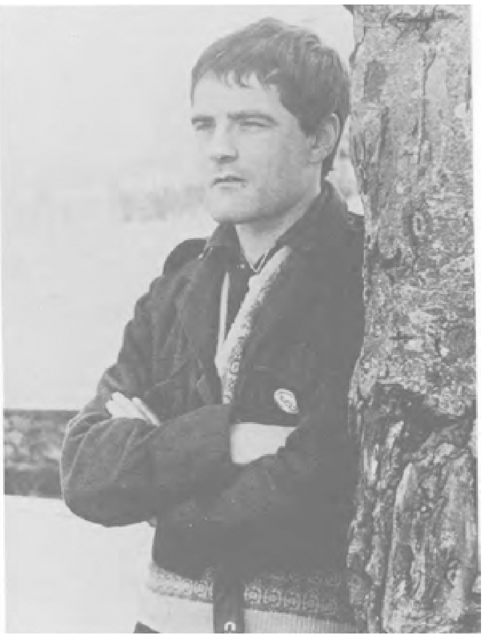
In tegenstelling tot zijn roman, die door de Writers & Readers Publishing Cooperative is uitgegeven, is Hogan's verhalenbundel bij een ‘gewone’ uitgeverij, nl. bij Hamish Hamilton, verschenen. Het boek is onlangs uit Londen aangekomen en door mij verslonden.

Hogan is royaal geweest wat de omvang van zijn bundel betreft, want deze omvat niet minder dan zeventien verhalen, die een vrij grote mate van verscheidenheid vertonen wat lengte, vorm, soort en plaats van handeling aangaat. Al heeft de handeling nu eens in Amerika dan weer in Italië of Ierland plaats, het blijven niettemin in wezen verhalen over Ierland en de Ieren. Indien men in Nederland kennis met de Ierse geest, de Ierse ziel, de Ierse scène van nu wil maken, zoals deze door een schrijver van de jonge generatie wordt gezien, dan ligt hier de kans voor het grijpen.

Heel interessant vond ik het contrast met de verhalen van de in Nederland overbekende Ian McEwan. McEwan, die in zijn verhalen meestal uit het Londense milieu geput heeft, munt uit door de zeer competente organisatie van zijn stof èn van zijn proza. Het is of hij precies weet wat hij wil en waar hij heen moet, en het resultaat lijkt altijd weer geslaagd: zijn doel wordt met een ogenschijnlijk gemak bereikt, zonder enige aarzeling - een procedé en een uitvoering, die het woord ‘meesterlijk’ telkens weer oproepen.

Bij Hogan gaat het heel anders. Zoals het Ierse landschap, zoals soms ook het Ierse denken, lijken zijn verhalen èn zijn proza juist spontaan en zonder een doordachte struktuur. Zij lijken juist ongeorganiseerd en doen veel meer denken aan de natuur, alsof ze als een voortwoekerende plantengroei tot stand zijn gekomen als resultaat van een natuurlijke drang naar het licht toe te groeien en zich verder volgens ogenschijnlijk geheime en duistere wetten te ontplooien. Er zit zelfs iets lukraaks en toevalligs in hun organisatie en toch raakt de lezer er tijdens het lezen langzamerhand van overtuigd, dat hun struktuur en hun wezen wel degelijk sterk organisch van aard is - zoals, trouwens, die van een plant of boom. (Hier vraag ik mij af of het louter toeval is dat Hogan zich staande naast een boom heeft laten fotograferen.)

Een merkwaardig, gezond en krachtig facet van zijn werk is, dat de jongeren die in deze verhalen voorkomen, moderne typen van onze tijd zijn, maar zich tegelijkertijd ook bewust zijn van het verleden waaraan zijzelf zijn ontsproten en tevens van de tradities van hun volk en zijn milieu.


Desmond (kleine ogen) Hogan

Zelfs als zij zich in San Francisco bevinden, of in de buurt van Big Sur komen, weten zij nog steeds dat ze Ieren zijn. Als zij Herman Hesse of Malcolm Lowry lezen, betekent dit niet dat zij geen oog voor Botticelli, Turgenjew, Zola of Tennyson hebben. Voor hen sluit Joan Baez Pablo Casals niet uit.

'They are faithful to their saints,' zegt iemand in een van deze verhalen met betrekking tot de Ierse zigeuners, die lang niet altijd in Eire blijven en ook in de Franse Camargue aan te treffen zijn. Ja, en de Ieren, die Hogan ons voor ogen roept, zijn trouw aan meer dan hun heiligen. Zij verwerpen hun verleden niet ten bate van een denkbeeldige, paradijselijke en hoogstwaarschijnlijk bedriegelijke toekomst.

Hogan beperkt zich ook niet, zoals McEwan dat wel doet, tot een jongere generatie die met het verleden heeft afgere-

kend. Hij telt vele oudere mensentypen onder zijn figuren. Een van de beste verhalen in deze bundel - 'Jimmy' - gaat bij voorbeeld over een dikke lectrice van middelbare leeftijd verbonden aan een hogeschool, en het is kenmerkend dat zij lectrice is 'in ancient Irish history' en 'yearly bringing students to view Celtic crosses and round towers marooned in spring floods'. Een ander uitstekend verhaal heeft als hoofdfiguur een oude zigeunerin van 91 jaar, die haar leven de revue laat passeren als zij in een ziekenhuisbed ligt.

Angela Carter

Maar in zo'n verhaal wordt wat in Ierland (èn Noord-Ierland) vandaag aan de gang is, ook niet vergeten. ('It was whispered that the I.R.A. and the Irish tinkers (zigeuners) were in league, blowing the Unionist kingdom (d.w.z. Noord-Ierland) to pieces,' leest men. En ook dit: 'as Eileen lay in bed, surrounded by bustling seagull-like sisters from South America, news filtered through of violence in the fair green.')

Er is weliswaar hier en daar sprake van wat wij Ierse 'blarney' noemen: een meeslepende welbespraaktheid, de overtuiging, dat àlles, wat Ierland aangaat, vanzelfsprekend interessant moet zijn. Er is ook een zekere graad van vormloosheid en fragmentarisch schrijven, alsof het herscheppen van de Ierse sfeer reeds voldoende moet worden geacht. (En voor studenten van de Engelse taal is er een keur van slordige drukfouten en af en toe een paar taalfouten, die zij kunnen opsporen.) Maar het belangrijkste is de overtuiging die van dit schrijven uitgaat. Dat men hier met een begaafde en toegewijde jonge kunstenaar te maken heeft, iemand met grote belangstelling voor het leven en voor de wereld om zich heen, en die hierop heel gevoelig reageert. Hieruit moet niet worden geconcludeerd, dat het beeld dat Hogan van zijn moederland schildert idyllisch is. Een van zijn figuren zegt: 'All artists must go. That's the way it's been and always will be. The Irish will not recognize their own kind.' Ook Hogan is vertrokken, heeft door Amerika en ook door Europa gereisd, en is nu onderwijzer in Londen.

Van de ‘one and only’ Angela Carter is dit jaar een bundel sprookjes *à la Angela Carter* verschenen onder een voor haar kenmerkende en uitdagende titel: *The Bloody Chamber.* (Ook zij, die thans in Londen woont - in de buurt van Ian McEwan - en die sinds enige tijd regelmatig boeken voor het dagblad *The Guardian* recenseert, heeft veel door de wereld gereisd en woonde enkele jaren geleden in Japan.) *The Bloody Chamber* bevat tien oude, griezelige sprookjes, waaronder Blauwbaard, Roodkapje, de Gelaarsde Kat en bekende griezelthema's als lycanthropie (verandering van de mens in een wolf), alle door Angela Carter op háár eigen, profane, twintigste eeuwse manier benaderd, bewerkt en (soms feministisch) getransformeerd.

Nu ben ik al sinds jaren een Carter-fan, sinds het jaar, misschien was het 1968, toen ik tijdens een vakantiereis door Zuid-Europa op een middag vol zengende zonneschijn langs

een boomloze weg hoog in de bergen de auto parkeerde en op de motorkap steunend, een stukje voor de oude NRC van weleer over haar eerste drie boeken schreef, om mijn enthousiasme kwijt te kunnen raken en m'n bloeddruk weer te laten zakken. Die titels waren: *Shadow Dance*, *The Magic Toyshop* (later in het Nederlands door Meulenhoff gebracht, meen ik) en *Several Perceptions.* Carter's schrijven vond ik fantastisch, betoverend, griezelig, anders. Het ‘turned you on’, het stelde een soort ‘junkiedom’ van de intelligentie voor.

In haar latere boeken (waaronder *Heroes and Villains* en *Love*) ging zij mij te ver met haar soms barokke, soms gothische fantasieën, die glinsterden als de schilderijen van Gustave Moreau. Maar over haar verhalenbundel uit 1974, *Fireworks* (*Nine Profane Pieces*), moest ik weer gaan jubelen. Nu, met haar *Bloody Chamber* laat ze me weer vol twijfels achter en... ontevreden.

Tien groteske vertellingen, waarvan het titelverhaal het langste is (ong. 40 bladzijden), met titels als ‘The Courtship of Mr. Lyon’, ‘The Tiger's Bride’, ‘The Erl-King’ en ‘The Werewolf’, en waarin de man, wat sex betreft, meestal wordt voorgesteld als een roofdier, maar dan een die zich geen raad weet.

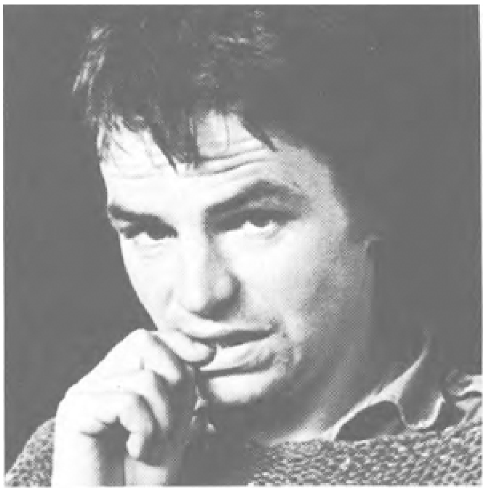
Alles hier schittert van woordkunst en fantasie. Het is gewild en bewust kunstmatig, hyper-intelligent en volledig met dubbele bodems uitgerust. En toch... en toch is alles volslagen ònovertuigend. Wat is er hier aan de hand?

Een gemakkelijke vraag: Carter is te ver gegaan. De spontaniteit is zoek. Het schrijven is te zelfbewust geworden. De eerste helft van het eerste verhaal (‘Blauwbaard’) leek mij briljant verteld, maar van griezelen, zoals men griezelen moet en zoals men dit wel degelijk en steeds weer bij het lezen van Edgar Allen Poe doet (ik heb Carter eens in een Engelse bespreking ‘onze eigen Lady Edgar Allen Poe’ genoemd) is geen sprake. Ja, ik durf wel te zeggen, dat ik vele van deze verhalen vervelend vond.

Een decadente kunst - dat is de kunst van Angela Carter altijd geweest. Maar ook de decadente kunst moet nog enkele tekenen van leven bezitten en tonen, het mag niet *morsdood* lijken. Anders boeit zo'n schrijven niet meer.

The Bloody Chamber lijkt mij geen produkt van de *kunst* maar van de *fabriek* van Angela Carter en daarom is het boek voor mij tenminste ‘a dud’. Liefhebbers, bewonderaars (en vooral bewonderaarsters) zal het boek zeker kunnen vinden, in Engeland heeft het dezen trouwens onder enkele recensenten al gevonden. Maar als iemand als Lorna Sage, bij voorbeeld, in het Zondagsblad *The Observer*, er over schrijft dat: ‘It gives its fantasy creatures a lush, tangible reality, while at the same time sparking off other versions, other possible possibilities in the reader's mind, enz., enz.,’ wil ik alleen maar vragen, wat een ‘possible possibility’ zijn kan en of de recensente niet dermate door dit schrijven betoverd is geraakt, dat zij, zonder het zelf te merken, onzin is gaan schrijven.

Beter is het oordeel van Patricia Craig in *The New Statesman* die schreef: ‘too rich and heady for casual consumption...’ De volgende keer meer over de Writers and Readers Publishing Co-operative, die nog veel andere interessante titels van progressieve auteurs als John Berger, Arnold Wesker en Adrian Mitchell uitgeeft en ook nog een andere verhalenbundel door nog een nieuwe Ierse schrijver, Neil Jordan (*Night in Tunisia*), een boek dat helaas nog niet bij mij was aangekomen voor het schrijven van deze Kroniek, maar dat in Ierland als iets heel bijzonders is ontvangen.



Desmond Hogan: *The Diamonds at the Bottom of the Sea*
Hamish Hamilton, Londen, 1979. 181 blz.

Angela Carter: *The Bloody Chamber*
Gollancz, Londen, 1979. 157 blz.

Franse kroniek
Een biografie van Albert Camus
Pierre H. Dubois

De aandacht voor de in januari 1960 bij een auto-ongeluk op 46-jarige leeftijd om het leven gekomen Franse schrijver Albert Camus blijkt na bijna twintig jaar nog steeds te bestaan. De herdrukken van zijn werk volgen elkaar op, de aan hem gewijde cahiers verschijnen geregeld en naar men zegt blijven vooral jongeren hem lezen.

De verschijning van Camus in de Franse letteren is een opmerkelijk fenomeen geweest. In nauwelijks vijftien jaar tijd bracht hij het van debuterend schrijver tot winnaar van de Nobelprijs voor Letterkunde, een onderscheiding die aanleiding kan geven tot bedenkingen (en dat hier en daar ook wel hééft gedaan), maar die hij deelde met figuren als Roger Martin du Gard, André Gide, François Mauriac, Sartre - die de prijs weigerde - en anderen. Bij hem speelde er ongetwijfeld ook een conjunctuur-element mee dat telt bij de populariteit en de publieke bekendheid. Want op een opvallende manier heeft Camus iets essentieels belichaamd van de problemen en de tegenstrijdigheden van een jonge, denkende en voelende generatie in de jaren vlak vóór, tijdens, en vooral ook ná, de tweede wereldoorlog.

Zijn beleving van een maatschappelijke en wijsgerige realiteit en de wijze waarop hij daaraan vorm heeft gegeven in werken als *Le Mythe de Sisyphe*, *L'Etranger*, *La Peste*, *L'Homme révolté*, *La Chute* en zoveel andere, maakten hem tot een symbool van een generatie die plotseling internationale wortels bleek te bezitten en die zich midden in een stelling van tegenstrijdigheden en onoplosbare dualismen bevond.

Camus heeft die net zomin opgelost als iemand anders. Het engagement van Sartre (die er ook niet in geslaagd is) was hem verwant. In maart 1939, naar aanleiding van de verschijning van *Le Mur* schreef Camus in L'Alger-Républicain: ‘De absurditeit van het leven constateren kan geen einde zijn, maar een begin’; en evenals Sartre, met wie hij lang bevriend gebleven is, poogde hij voor de hopeloosheid van het leven een zingeving te vinden. In zijn *Carnets* uit die jaren, waarop ik verder nog terugkom, staat een ‘brief aan een wanhopige’, waarin hij o.m. opmerkt: ‘U moet begrijpen dat men kan wanhopen aan de zin van het leven *in het algemeen*, maar niet aan de particuliere vormen van het bestaan, omdat men er geen macht over heeft, en niet aan de geschiedenis, waar het individu alles vermag’.

Camus wilde leven tegen de hopeloosheid in; hij moest leven omdat zijn instinct hem daartoe dwong. Wie zijn *Carnets* leest, zijn observaties, zijn vertrouwdheid met de zee, de zon, het licht, begrijpt des te gemakkelijker de felheid van het dualisme in zijn werk, de verwoedheid van zijn instinctieve ‘positiviteit’ tegen zijn rationele filosofische wanhoop. Het verklaart de sympathie die hij oproept, evenals de breuk met Sartre: het punt waarop zij scheiden moesten, lag in een verschillend levensgevoel, - met de nadruk op het laatste deel van dit woord.

Camus was, ofschoon geboren in Algerije, in Mondovi, een door en door Frans schrijver en, zoals velen onder hen, een moralist. Dat betekent niet dat zij een bepaalde moraal verkondigen, zij kunnen best amoreel (en zelfs immoreel) zijn; het wil zeggen dat zij een beeld geven van hun tijd in het perspectief van een persoonlijke, individuele levensopvatting. Door dat laatste maken zij deel uit van een traditie, een geschiedenis, die omvattender is dan die van de literatuur, namelijk van een cultuur. Dat Camus tot dit ‘soort’ schrijvers behoort, verklaart waarom de belangstelling voor hem en zijn werk niet is verminderd.

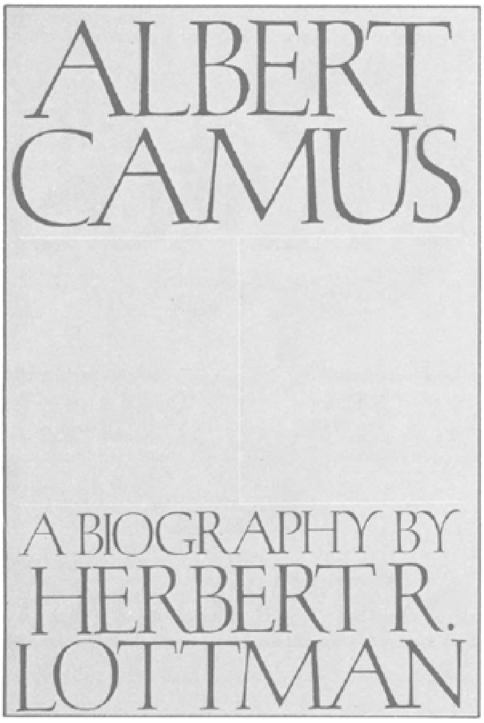
Maar die voortdurende belangstelling houdt niet in dat de optiek waarin dat werk en zijn personage wordt geplaatst niet aan verandering onderhevig is. Integendeel.

Al kort na zijn dood verscheen, in 1962, een boek van Anne Durand, *Le Cas Albert Camus*, waarin een heftige aanval werd gedaan op de waarde en de betekenis van de schrijver. Op zichzelf geeft dat geen reden tot verbazing; ook tijdens zijn leven - en men behoeft maar weer aan het conflict met Sartre te denken - was hij verre van onomstreden. Maar op dit moment, na zijn dood, kreeg het de tendens van een afrekening met iets (met iemand), dat (die) tot het verleden was gaan behoren. Dat bleek al uit het motto dat de schrijver aan het boek meegaf en dat van haarzelf was, en dat luidde: 'Ce livre n'est pas pour les ignorants, bien qu'aucun ignorant n'ignore Camus'. Een dubbele slag: degenen die haar boek afwijzen behoren ipso facto tot de onwetenden, de grootste groep lezers van Camus eveneens.

In haar betoog suggereert Anne Durand dat er, onder invloed van Camus zelf, maar een paar elementaire feiten uit zijn leven bekend zijn en dat er geen werkelijke biografie van hem bestaat. Dat is, voor iemand die 46 was toen hij stierf, ondanks zijn beroemdheid (die toch wel een respectabele reeks studies en monografieën met zich had gebracht), niet zo verschrikkelijk vreemd; minder in elk geval dan dat Anne Durand, die het laat voorkomen alsof er wat te verbergen viel en Camus daarin geslaagd was, zelf niet met nieuw materiaal, laat staan met een 'véritable biographie' kwam aandragen. Want, daarover kan men het gemakkelijk eens zijn, een dergelijke biografie is voor de juiste plaatsbepaling van een schrijver natuurlijk onmisbaar.

In die behoefte wordt thans voorzien door het werk van

een Amerikaan, Herbert L. Lottman, iemand die in de beste Engels-Amerikaanse traditie een levensverhaal van de Franse schrijver heeft gepubliceerd - *Albert Camus*, Ed. du Seuil, Parijs - waarin in ongeveer 700 grote bladzijden een vrijwel uitputtend, tot in de kleinste bijzonderheden gaand onderzoek naar dat leven is ingesteld. Het is een biografie in optima forma, die niets uit de weg gaat, zomin in zijn 'openbaar' als in zijn particuliere leven, en daarbij een maximum aan objectiviteit nastreeft, - in die zin ook dat Lottman een persoonlijke plaats- en waardebepaling van zijn held achterwege laat. Hij geeft volgens een tegenwoordig gangbare opvatting het materiaal in een logisch en geordend verband; zoveel materiaal dat het naar mijn smaak wel eens te veel - d.w.z. van te gering belang - is om te worden gesignaleerd, maar men kan natuurlijk altijd vinden: liever te veel dan te weinig. Anne Durand kan in elk geval tevreden zijn: alles wat over Camus' leven en persoon aan feitelijke gegevens kon worden achterhaald, interessant en minder interessant, lijkt hier op tafel te liggen, klaar om door vriend of vijand, vóór- en tegenstander te worden geanalyseerd, geïnterpreteerd, gedetermineerd. En Lottman heeft daarvan een bij voortduring boeiend verhaal gemaakt.



Het boek van Anne Durand dateert van twee jaar na Camus, deze biografie van bijna twintig jaar daarna. In die tussentijd is er heel wat gebeurd, veranderd in ideeën, opvattingen, tendensen, in het gangbare cultuurpatroon, misschien vooral wel in dit opzicht dat er nauwelijks nog van een gangbaar cultuurpatroon kan worden gesproken. De morele bakens in het bijzonder zijn zover verzet, dat het woord 'weggezet' waarschijnlijk beter op zijn plaats is. De idee met name van de 'menselijke waardigheid', dat de kern uitmaakte van het cultureel levensgevoel in het tweede kwart van de twintigste eeuw en van ongeveer het hele oeuvre van Camus en dat een specifieke vorm was van het humanistisch ideaal dat tijdens, en vooral na, de zwarte jaren van onderdrukking en rechtsverkrachting kon - en misschien móest - ontstaan, heeft uiteraard nog wel zijn waarde behouden, omdat die nu eenmaal immanent is, maar door de na-oorlogse evolutie van denken en voelen veel verloren. Met de vernietiging of liever met de nederlaag (want van vernietiging is helaas nog geen sprake) van het fascisme werd een kwaadaardig gezwel geamputeerd, maar

de crisis van de westere beschaving niet tegengehouden. Twijfel, wantrouwen, cynisme, gerechtvaardigde tendensen, maar ook het egoïsme dat daarmee gepaard kan gaan en dat door de economische welvaart grenzeloos is gestimuleerd, brachten de machinerie van de demystificatie op gang van ongeveer alles wat maar in de verte als 'ideaal' of 'idealistisch' zou kunnen worden geïnterpreteerd, om plaats te maken voor een zo belangwekkend, maar gevaarlijk manipuleerbaar begrip als 'werkelijkheid'. En onder die mystificatie vallen ook al de begrippen die Camus vertegenwoordigde.

In dat perspectief geeft de herwaardering van zijn werk en zijn personage een resultaat te zien dat op dit moment minder overtuigt dan het destijds deed. De oorzaken daarvan moet men, geloof ik, zoeken zowel bij de evoluerende morele codes als bij Camus zelf.

Om met het laatste te beginnen: in een verzamelwerk over Camus - *Camus*, Collection Génies et Réalités, Paris 1965 - schrijft de essayist Albérès, dat zijn werk in de ogen van snobs is gedevalueerd, maar ook in die van estheten, frivolen en fanatici, overgeleverd aan de beangstigende goede wil van de pedanten, en bijna populair bij miljoenen over heel de wereld. Zo ziet het beeld er wel ongeveer uit, maar het is m.i. wat al te schematisch en in werkelijkheid veel gecompliceerder.

Na de dood van Camus zijn er nog enkele geschriften postuum gepubliceerd, waaronder, zoals ik reeds vermeldde, zijn *Carnets* (*I* en *II*; de titel is van de uitgever, Camus zelf sprak van 'cahiers'). Het zijn aantekeningen, korte bespiegelingen, eenvoudige notities uit de jaren 1939-1951, d.w.z. uit de jaren waarin zijn bekendste boeken verschenen die hem beroemd maakten. Het interessante van die cahiers is dan ook dat ze juist over die periode iets meer inzicht geven in het beeld van Camus. Zo treft men bijvoorbeeld een aantekening aan uit 1947, ongedateerd maar geschreven tussen eind juni en oktober van dat jaar, waarin hij voor *La Peste* de Prix des Critiques ontvangen had en algemeen als een der 'maîtres à penser' van zijn generatie werd beschouwd. In die aantekening zegt hij: 'J'ai relu tous ces cahiers - depuis le premier. Ce qui m'a sauté aux yeux: les paysages disparaissent peu à peu. Le cancer moderne me ronge moi aussi'. Een veelzeggende opmerking; want zij betekent dat Camus er zich van bewust werd dat zijn natuur 'ontaardde'. Camus - hij heeft het zelf vaak genoeg vastgesteld - was door aard noch karakter voorbestemd in de intellectuele, vaak gesofisticeerde, pseudo-intellectuele milieus van Parijs te verkeren en deel te nemen aan discussies in hegeliaans-marxistische sfeer, die toen aan de orde van de dag waren en waaraan een zich respecterend cultureel 'leider' zich niet kon onttrekken. Men mag er stellig van uitgaan dat zijn deelname daaraan niet werd ingegeven door cynische conjunctuur-politieke overwegingen. De problemen waar het om ging, raakten hem wezenlijk en zijn motieven waren ongetwijfeld onbaatzuchtig en

van morele aard. Maar Camus was meer een moralist dan een filosoof en minst van al politicus. Zijn belangstelling was emotioneel, niet intellectueel, niet rationeel, waarmee ik niet inspeel op het vaak gehoorde lachwekkende verwijt dat hij niet wijsgerig zou kunnen denken en eigenlijk geen intellectueel was. Maar de wereld van de politiek-filosofische dialectiek was hem vreemd en vijandig aan zijn natuur; hij heeft dat met het verlies van kostbare vriendschappen moeten betalen. Dat niet alleen: het zwaarste in die situatie moet de innerlijke gespletenheid, zelfs verscheurdheid op hem hebben gewogen, die hem zijn rust, zijn zekerheid, zijn zelfvertrouwen, zijn geluk ontnam. Zijn cahiers laten wat dat betreft weinig twijfel over. Hun belang ligt dan ook ten dele in dat verhelderende beeld dat zij van zijn houding geven, een houding die soms een gewilde en niet een natuurlijke was: men zou spreken van een ‘pose’, als er reden bestond aan zijn eerlijkheid te twijfelen. Die reden is er niet, als men op de nauwkeurige bestudering van zijn leven door Herbert Lottman mag afgaan. Maar men kan er wellicht toch een verklaring in vinden voor het feit dat velen die met hem twintig, dertig, veertig jaar waren, een zekere afstand van hem hebben genomen in het geleidelijk gegroeide inzicht dat het pathos van zijn ethiek werd gedragen door ‘iemand in hem’ die veel minder hemzelf was dan de man die hij wilde zijn, vrij van politieke, filosofische, zelfs morele bekommernissen.

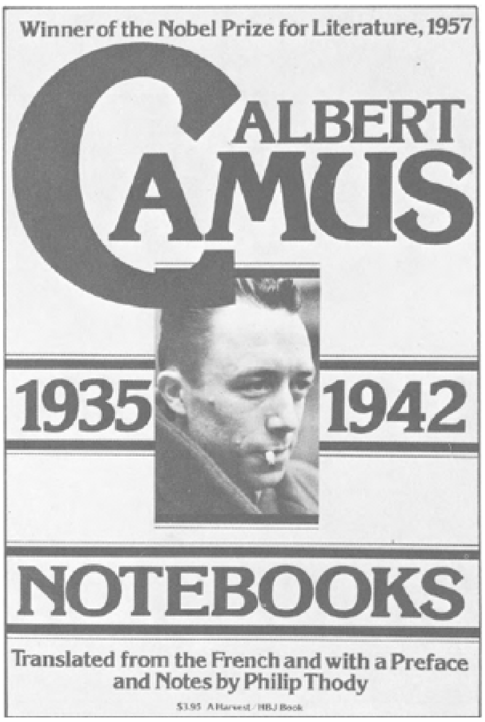
> Een notitie uit 1949 is in dit opzicht nogal onthullend: Le seul effort de ma vie, le reste m'ayant été donné, et largement (sauf la fortune qui m'indiffère): vivre une vie d'homme normal. Je ne voulais pas être un homme des abîmes. Cet effort démesuré n'a servi de rien. Peu à peu au lieu de réussir de mieux en mieux dans mon entreprise, je vois l'abîme s'approcher.

Het gaf hem in eigen ogen, maar ook in werkelijkheid, een zekere dubbelzinnigheid.

De andere oorzaak van de waarderingsverschuiving moet men zoeken in die veranderde morele codes. Want de behoefte het beeld te vergruizen dat de existentialistische filosofie, de existentiële levenshouding, ontwierp - pessimistisch maar humanistisch in de westerse traditie - veronderstelt óók een moraal, al is het een ‘anti-moraal’. Deze verwerpt alles wat op ‘nobele gevoelens’ lijkt en berust op beginselen van een humanistische ideologie, als hol gepraat, rhetoriek en drogformules, die een werkelijke ‘morele’ bevrijding (ook van de moraal) ondermijnen. Die anti-moraal beroept zich op de realiteit.

Dat valt natuurlijk best toe te juichen, al is die realiteit niet onbekend, en zelfs al vrij lang: ‘homo homini lupus’ - de mens is een wolf voor de mens. Heel de westerse cultuur is niets anders dan de geschiedenis van de pogingen om aan dat noodlot te ontsnappen! Wereldoorlogen, vernietigingskampen, volkerenmoord als in Azië, Afrika, Zuid-Amerika, het misdadig gebruik dat wordt gemaakt van de ontdekkingen der wetenschap, zelfs van ‘progressieve’ ideologieën, - dat alles maakt het niet eenvoudig in het mogelijke resultaat van die pogingen te geloven. Maar de weigering van Camus te wanhopen aan de geschiedenis ‘waar het individu alles vermag’, kan gelden voor wie bedenkt dat de geschiedenis van de mensheid, a fortiori die van onze beschaving, nog maar heel kort is. Eén van de resultaten is in elk geval dat, zonder de ontwikkeling van die pogingen, het besef van de onaanvaardbaarheid van wat over heel de wereld gebeurt, zelfs niet in ons zou zijn opgekomen: de mensonwaardige toestanden waartegen door zovelen in geestelijke anarchie wordt geprotesteerd, worden als mensonwaardig ondervonden omdat ze niet beantwoorden aan wat wij onszelf als normen wensen te stellen. Het is natuurlijk waar dat zoiets

vanaf de Olympus makkelijker te constateren valt dan vanuit een concentratiekamp, een martelkamer, een gevangenis of een verzetsbeweging, net zo makkelijk als vanuit een vrij land daartegen te protesteren overigens, wat allicht geen reden is om het na te laten.

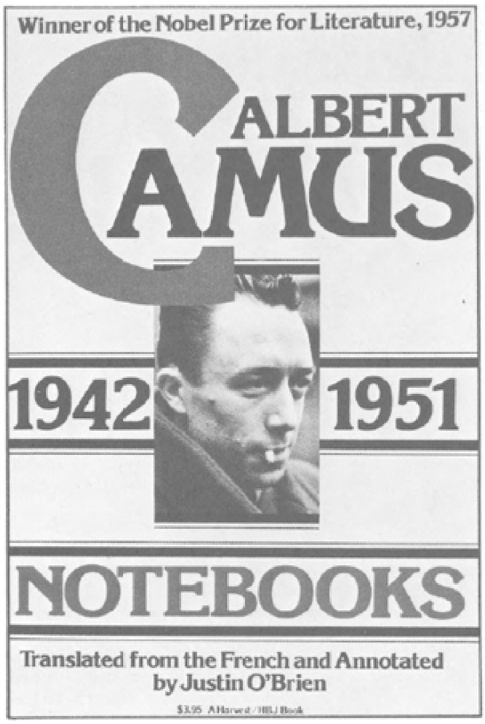


De anti-moraal die de nobele pathetiek van Camus verwerpt, moet hieruit worden verklaard. En er kan ook niets op tegen zijn om woorden en begrippen die tot gemeenplaatsen dreigen te devalueren of dat al hebben gedaan als zodanig te ontmaskeren, óók bij Camus. Maar het is wel iets anders als een argument tegen zijn moraal, of de vervanging daarvan door een andere.

Lottman spreekt zich over deze zaken niet uit, maar zijn weergave bijvoorbeeld van het conflict Sartre-Camus met alles daaromheen illustreert treffend de efficiency van de objectiviteit, als men ziet dat Sartre Camus verwijt een bourgeois te zijn, wiens moraal eerst moralisme wordt en dan literatuur, terwijl Camus Sartre definieert als een stalinistische bourgeois die het zich, ook materieel, veroorloven kon proletarischer te zijn dan de proletariërs... Er valt hier voldoende te ontmaskeren inderdaad, maar de moraliteit is niet zo uiteenlopend.

In zijn *Humanisme et Terreur* zegt Merleau-Ponty dat de Franse nederlaag in 1940 voor velen de enorme betekenis heeft gehad van een radicale twijfel en een revolutionaire ervaring, omdat zij voor het eerst een scheiding zagen tussen formele legaliteit en moreel gezag. Dat inzicht stelt het sociaal accoord waarop een maatschappij berust op losse

schroeven, de verscheidenheid van meningen verloor zijn wettig karakter, de uiteenlopende opvattingen met betrekking tot de toekomst schiepen een dogmatisme in een strijd op leven en dood. Men veroordeelde elkaar als verraders ter dood op grond van een verschil in visie op de toekomst. Niet de bedoeling telde meer, alleen de daden.



Wat Merleau-Ponty hier over Frankrijk zegt, zou men langzamerhand kunnen toepassen op wat er in Europa, misschien meer nog buiten Europa, maar hoe dan ook over heel de wereld, steeds beklemmender aan de gang is en de neiging van de mens aan de orde stelt tot zelfvernietiging. Maar daardoor tegelijkertijd óók zijn pogingen om aan dat fatum te ontkomen.

Camus is, temidden van veel anderen ongetwijfeld, maar wel ongewoon onmiddellijk aansprekend, het voorbeeld van een schrijver die in de greep van deze onontkoombare problematiek is geraakt en daar zijn werk aan heeft gewijd. Dat maakt de biografie over hem van Herbert Lottman tot een belangwekkend boek, niet alleen over een individu, maar over de confrontatie van een mens met de wereld, het leven, zijn geschiedenis en zijn noodlot.

Kinder- en jeugdliteratuur in een veranderende wereld*
Miep Diekmann

Jaar van het kind - en eindelijk verschijnt het onderwerp Literatuur en het Kind eens op het programma van een internationale PEN-bijeenkomst. Waarom is dit niet eerder gebeurd? Waarom kan het niet vaker?

Is onze sector onvoldoende vertegenwoordigd in de verschillende PEN-afdelingen? Wat is de reden van die onvoldoende vertegenwoordiging? Dat in sommige landen de kinderliteratuur schaars is, en de jeugdliteratuur (boven de 13 jaar) amper bestaat? Of is de reden dat de jeugdboekenschrijvers binnen de PEN te oud zijn en zozeer tot het establishment gerekend worden dat jonge, progressieve kinder- en jeugdboekenauteurs het PEN lidmaatschap schuwen?

Ik vrees dat het het laatste is. Want terwijl in veel landen de kinder- en jeugdliteratuur een opmerkelijke - maar niet altijd welkome - ontwikkeling heeft doorgemaakt, kwam er uit PEN-kringen nooit enig bericht naar buiten hoe de leden kinder- en jeugdboekenauteurs zich opstelden ten opzichte van de veranderende wereld. En zoiets schrikt jonge schrijvers, met doorbraakideeën af.

Als de maatschappij-veranderingen zich ergens duidelijk manifesteren, dan is het wel in de opvattingen en het gedrag van jonge mensen en kinderen. Vooral de jeugdliteratuur - dus boven de 13 jaar - hoort die veranderingen te noteren. Want op school horen kinderen daar weinig over - de meeste scholen zijn leerscholen, geen leefscholen! De massamedia brengen het nieuws vanuit het volwassenen-standpunt en programmeren - al dan niet bewust - de jeugd met onze vaak verstarde of eenzijdige denkbeelden.

Nemen we alleen al de historische jeugdboeken. De helden daarin zouden we vandaag de dag kwalificeren als uitbuiters en machtsmisbruikers. En de slechterikken in die boeken leren we nu langzamerhand zien als de eerste vrijheidshelden. Armoede was een door God gegeven lot. Maar dat je er ook nog wel iets anders tegen doen kon dan bidden, dát stond niet in die boeken. En aan een dergelijk onderwerp branden veel jeugdboekenauteurs momenteel ook liever hun vingers niet!

Generaties jongeren zijn met verkeerde voorstellingen het huwelijk in gedoken. De man merkte dat hij niet de overtrokken stoerling uit de jongensboeken was, voor wiens wonderbaarlijke spierkracht en de rest iedere vrouw viel. De vrouw merkte - meestal te laat - dat het leven haar met andere problemen opzadelde dan romantische, zachtaardige meisjes uit de meisjesboeken hadden.

Door mijn opvoeding in een andere cultuur - in het Caraibisch Gebied - ontdekte ik als kind al hoe ik door kinderboekenauteurs bedonderd werd. Waar waren de boeken over donkere mensen? Dat zwarte meisje in mijn klas had gelijk, toen ze zei: ‘Het is niet eerlijk dat wij altijd boeken over blanke kinderen moeten lezen. Als ze nooit eens een boek over ons schrijven, is het net of we niet bestaan’.

Toen al drong het tot me door dat doodzwijgen de ergste vorm van discriminatie is.

En waarom zwegen de kinder- en jeugdboekenauteurs over politieke vluchtelingen? Over revoluties? Over kidnapping als pressiemiddel? Over ongehuwde, hardwerkende moeders. Allemaal realiteiten, waarmee ik te maken kreeg. En iedereen maar denken dat ik er niets van begreep, want ik was immers nog maar een kind?

* Lezing gehouden bij het Congres van de Internationale P.E.N. te Rio de Janeiro op 24 juli 1979.

Het wantrouwen ten opzichte van alle vormen van informatie, dat zich in die jeugdjaren in mij vastzette, heeft later een duidelijke richting aan mijn schrijverschap gegeven. Ik koos in de eerste plaats voor de jeugdliteratuur - als vak - en besloot de zogenaamde harde onderwerpen en de taal die daarbij paste, niet te schuwen. Als een meisje op haar twaalfde jaar verkracht kan worden moet zij dan wachten tot ze volwassen is eer zij erover lezen mag? Waar kan een jongen, die twijfelt of hij homosexueel is, veilig met zijn vragen heen? En waarom zal de prestatiedwang niet eens scherp onder de loep genomen worden? Die doet langzamerhand belachelijk aan in een wereld, waarin steeds meer jongeren werkeloos zijn.

Niet alleen in het jaar van het kind, maar altijd, hebben jongeren er recht op over deze kanten van hun leven geinformeerd te worden op een wijze die bij hun specifieke leeftijdsproblematiek past.

Alle tegenstanders, die beweren: ‘Onze kinderen overkomt zoiets niet!’ weten niet wat er in de moderne jeugd omgaat; en realiseren zich niet dat kinderen meer contacten hebben dan vroeger. Zeker in Europa wordt meer gereisd. In bijna alle landen zijn bovendien minderheden komen wonen met hun eigen cultuur en gewoonten.

Het is vaak op scholen, of op het werk, dat jongeren in nauw contact komen met dat anders-zijn.

Maar dat blijft contact aan de buitenkant, meestal gevoed door verouderde, onvolledige, negatieve informaties via de oudere generatie.

Gedurende een dertigjarige schrijverspraktijk, waarin ik veel reisde naar het Caraibisch Gebied en de socialistische landen,

heb ik ervaren hoe broodnodig de jeugdliteratuur is en de jeugdboekenauteur, die een tegenwicht durven en kunnen bieden tegen een toenemende discriminatie op gebied van ras, politiek, religie en geslacht.

Ik had deze inleiding nodig om nu tot een zeer praktisch punt te komen, waar wij als kinder- en jeugdboekenauteurs PEN-leden allemaal mee te maken hebben.

Misschien kent u dat gevoel ook: hoe vaker er een boek van je bekroond wordt; hoe meer boeken er van je vertaald worden, des te groter wordt het gevoel van onvrede. Je gaat je afvragen of schrijver-zijn alleen maar betekent: braaf of minder braaf boekjes voor de jeugd blijven produceren tot de dood erop volgt.

Of het betekent: je met je vakgenoten kwaad blijven maken over de slechte materiële omstandigheden zelfs van topauteurs; over het feit dat onze sector niet overal voor vol wordt aangezien. Of blijven kankeren op critici, die je weer eens niet begrijpen; over leerkrachten, die je boeken uit de schoolbibliotheek weren; over kinderen, die liever strips lezen dan een boek met wat meer diepgang.

Wanneer ik bij mijn geijkte werkwijze en de geijkte oude grieven zou blijven stilstaan, zou ik een belangrijke nieuwe ontwikkeling in de kinder- en jeugdliteratuur blokkeren. Er moest met de naam, die ik door veel bekroningen en vertalingen verworven had, toch meer te doen zijn? Andere collegae waren er beroerder aantoe.

Door mijn regelmatige contacten met schrijvers uit het Caraibisch Gebied (Ned. Antillen en Suriname), en met mijn collegae uit de socialistische landen, zoals Tsjecho Slowakije, Yougoslavië en de DDR, realiseerde ik me dat men bij ons in Nederland het werk van de kinder- en jeugdboekenschrijvers uit die gebieden niet kende. Waarom niet?

Was het alleen vanwege de vertaalproblemen, zoals de uitgevers al jarenlang uitriepen? Of stak er meer achter? Werd een doorstroming van kinder- en jeugdliteratuur uit bepaalde gebieden bewust tegen gehouden? Begon zich meer en meer een gevaarlijk soort nationalisme ook in onze sector af te tekenen?

Maar dan betekende dat, dat we - ongeweten misschien - in alle landen bezig waren onze jeugd te manipuleren. En wij schrijvers deden daar met meer of minder groot talent aan mee.

Ik had er in één van mijn critische beschouwingen al eens op gewezen dat kinder- en jeugdboekenauteurs hun verhalen bij voorkeur in een vreemd land situeren. Lekker exotisch sfeertje! In het beste geval is die schrijver ooit eens een maandje in dat land geweest. En als hij pech heeft gehad, is hij daar door de officiële instanties rondgeleid. Schrijft u maar op!

Is zijn boek eenmaal in eigen land gepubliceerd, dan zal niemand in dat verre land hem ter verantwoording roepen. Trouwens, wie kan die taal van hem lezen? En in zijn eigen land wordt het kinder- of jeugdboek zelden gerecenseerd door iemand, die alles van dat andere land of volk afweet. Zo is in de loop der jaren in veel landen een sterk getinte kinder- en jeugdliteratuur ontstaan, met als onwrikbare hoeksteen de al te goede bedoelingen of het uitbundig idealisme van de schrijver.

En waar onze jeugd, niet alleen in het jaar van het kind, recht op heeft, is ‘om het ook eens te lezen van mensen, schrijvers, uit die landen zelf’.

Komen we weer op het probleem van de vreemde taal. Zelfs als je een uitgever bereid zou vinden om zijn commerciële ideeën te laten varen en de gok te wagen met veel boeken van onbekende buitenlandse kinder- en jeugdboekenschrijvers te komen, boeken met anderssoortige stijl, onderwerpen, instellingen, waar haal je dan de mensen vandaan om je op zulke boeken te attenderen? Want het jeugdboek-nieuwe-stijl wordt zelden door de gearriveerde schrijvers gemaakt!

Stel, je hebt zo'n schrijver en zo'n boek gevonden, wie gaat het werk dan vertalen? Want vaak gaat het om boeken uit een klein, onbekend, moeilijk taalgebied.

Zoals ik al zei, ik heb vanuit mijn jeugd een gezond wantrouwen overgehouden. Ik begreep dat wilde ik bovengenoemd soort boeken bij ons in Nederland introduceren, ik dan niet in de eerste plaats op de steun van uitgevers of officiële instanties kon rekenen. Iedereen wordt al moe wanneer hij merkt dat ergens meer dan gewone moeite voor gedaan moet worden, zonder uitzicht op financieel succes. En toen ik eens een keer ons ministerie van Onderwijs verzocht om jeugdboeken van auteurs uit andere culturen en ideologieën onder de aandacht van de scholen te brengen, was het antwoord: ‘Wij zijn een democratie, daar mogen we ons niet in mengen’.

Dat betekende dus: als auteur mijn eigen tijd, energie en reisgeld er tegenaan gooien om op zoek te gaan naar schrijvers-nieuwe-stijl. Naar schrijvers in de eerste plaats, niet naar boeken. Want de schrijver, die weet dat er op een buitenlandse markt, wezenlijke interesse voor zijn werk is, krijgt een extra impuls. En dat is iets wat met geen geld te koop is, wat geen uitgever hem geven kan.

Het betekende ook dat ik die andere cultuur of die andere ideologie van de buitenlandse schrijver moest accepteren, ook al zou ik er in het begin niet veel van begrijpen.

Wat ik nu ga vertellen is de afwikkeling van een plan, dat ik de laatste tien jaar heb kunnen realiseren. Ik hoop dat het veel van mijn aanwezige collegae hier misschien zal inspireren het op hun manier over te nemen.

Laat ik beginnen met de schrijvers uit de Nederlandse Antillen. Vanuit de koloniale tijd was hun het Nederlands op de scholen opgedrongen en daarmee de Nederlandse cultuur, hoewel ze qua leefpatroon bij Zuid Amerika gerekend moeten worden.

Meer en meer werd op de eilanden de eigen taal - het Papiamentu - als uiting van een toenemend nationalisme en accentueren van een eigen identiteit gepropageerd. Maar door het ontbreken van uitgevers en ook door een zeker snobisme van de bevolking, die het Nederlands helaas vaak als een statussymbool ervaart, hadden de kinderboekenauteurs een klein afzetgebied met hun uitgaven in eigen beheer.

In 1969 - net na de opstand van Trente di Mei op Curaçao - had ik intensieve contacten op alle eilanden met de schrijvers. Ik waarschuwde hen voorzichtig voor het gevaar dat schrijven in de eigen taal inhoudt. Vanuit een zeer klein taalgebied dringt een auteur niet op de wereldmarkt door; en zo zal die wereld nooit ervaren wat er zich in die gebieden afspeelt. Ik stelde voor dat zij het gehate Nederlands, dat zij nu eenmaal hadden moeten leren, in positieve zin zouden gaan gebruiken. Daarmee waren zij ook niet afhankelijk van vertalers. Hun boeken, in het Nederlands geschreven, zouden een gemakkelijker springplank vormen naar de internationale jeugdboekenmarkt. En niets zou hun beletten om daarnaast in hun eigen taal te blijven schrijven. Ik stelde me beschikbaar om hen gratis te coachen bij het schrijven, een uitgever te zoeken en hen verder in Europa

te introduceren. Dit alles zonder hulp van ontwikkelings-instanties. Want door die hulp neemt m.i. de frustratie van schrijvers uit de derde wereld alleen maar toe.

Uit deze contacten met de Antillen zijn de laatste jaren twee schrijfsters van Curaçao naar voren gekomen. Want ik geef de voorkeur aan het coachen van vrouwen. De Zuid-Amerikaanse vrouw heeft nog niet altijd die vrijheid om zich openlijk uit te spreken zoals haar Europese en Amerikaanse zusters. Daarom is iedere vrouw op de Antillen, die iets bereikt, het beste en meest praktische voorbeeld van emancipatie.

Onnodig te zeggen dat die schrijfsters het bizonder moeilijk hadden. Ze werden op hun eiland van verraad beschuldigd, omdat ze in het Nederlands publiceerden. Hun boeken, met een sterke maatschappelijk critische lading, werden aangevallen om hun openhartigheid. Zoiets schrijft een vrouw niet!!

Maar op dit moment hebben zij beiden een naam in Nederland opgebouwd. Ze hebben de jeugd bij ons en op hun eigen eilanden een heel ander soort jeugdboek voorgezet dan men gewend was. Een van hen is zelfs al bekroond en vertaald in Finland en de DDR.

Hier komen we op het punt dat voor ieder van ons, gevestigde jeugdboekenauteurs, van belang is: wij moeten in eigen land de critici en leerkrachten mobiliseren om het werk van deze debutanten onder de algemene aandacht te brengen. Ook al zijn de ervaringen, die je daarbij opdoet, soms schokkend.

Ik ontdekte bijvoorbeeld, dat men in de Oude Wereld alles wat ánders is, niet moet! En zeker geen zwarte, openhartige, opstandige schrijfsters!

Natuurlijk wordt dat niet midden in je gezicht gezegd. Ze proberen je erin te laten lopen met hun argument: 'Ja maar, snappen onze kinderen die vreemde boeken nu wel? Het is zo anders'.

Nog een fraai argument. Een zeer bekend jeugdboekenauteur gaf mij jaren geleden op een internationaal congres de goede raad niet langer voor en over zwarte mensen te schrijven. (Ongeveer 20 van mijn boeken spelen in het Caraibisch Gebied.) Want, zei hij, het zou mijn goede naam schaden en mijn carrière wanneer ik me bezig bleef houden met een inferieur ras, dat nooit wetenschapsmensen had voortgebracht, of grote uitvindingen had gedaan.

Iedereen die het hoorde, zweeg. Niemand durfde er openlijk tegenin te gaan. Ze lieten mij in mijn woede alleen.

Wanneer ze *mijn* boeken over zwarte mensen al niet moeten in andere landen (en die tendens is de laatste jaren sterker geworden), hoe moet het dan met de jeugdboekenauteurs uit de ontwikkelingslanden. Wat doet het er dan nog toe, dat ik zelf een stap terug gedaan heb en besloten heb om niet langer over het Caraibisch Gebied te schrijven, zodat een stuk fnuikende concurrentie voor de jeugdboekenschrijfsters daar wegvalt?

Door de vele desillusies moet je dubbel op je hoede blijven. Je moet bij het begeleiden en propageren van de derdewereldauteurs vooral niet proberen hun werk te gaan 'uitleggen', of het zogenaamde 'vreemde' te gaan aanpassen aan onze wijze van denken, formuleren en accepteren. Ze dienen geaccepteerd te worden zoals ze zijn, en zoals de meeste mensen hen graag zouden zien.

Het zijn nog altijd de volwassenen (die over het geld voor het aanschaffen van boeken beschikken), die onze jeugd zogenaamd beschermen tegen dat moeilijke boek van een auteur uit een andere cultuur of een andere ideologie. Een soort bescherming, die naar censuur stinkt.

Onnodig te zeggen dat de kinder- en jeugdboeken van mijn collegae uit de socialistische landen - die ik samen met een vertaalcollectief in Nederland introduceerde - bij veel mensen ook aversie oproept. U mag drie keer raden waarom. Misschien is één keer al genoeg!

Nu kan men de jeugdboekenauteurs uit die landen op één punt niet vangen: op hun vakmanschap. Zij hoeven zich tegenover hun eigen, jonge publiek geen zorgen te maken of ze te moeilijk schrijven en de compositie te ingewikkeld is. Kinder- en jeugdboeken horen daar bij het leven als eten en drinken.

Daardoor viel het mij op hoe de kinder- en jeugdboekenauteur in wat men het vrije westen noemt, steeds zit te tobben met die moeilijkheidsgraad in zijn eigen boeken. Houdt hij daar geen rekening mee dan krijgt hij het hele onderwijs op zijn nek. In die zogenaamde vrije wereld wordt er stelselmatig bijgesnoeid naar de middelmaat, en daardoor dreigt de hele kinder- en jeugdliteratuur af te zakken qua literair niveau.

Maar naast allerlei verontwaardigde berichten over censuur in andere landen, hoor je zelden over de zelfcensuur in het vrije westen, die ook jeugdboekenauteurs op hun eigen werk toepassen. Uitgevers, boekhandels, bibliotheken, vrouwenclubs en onderwijs moet het allemaal naar de zin worden gemaakt. EN altijd weer die dooddoener: onze kinderen moeten het begrijpen. Tot de rechten van het kind behoort ook dat het zelf mag uitmaken wat het wel of niet begrijpt. En als de kinder- en jeugdboekenauteurs niet met een waardig en hoogwaardig tegenaanbod komen, wordt het kind een keus onthouden.

Ik had het geluk dat ik een uitgeverij achter me had staan, die een deel van haar winst omzette in het introduceren van die zogenaamd moeilijke jeugdliteratuur uit ontwikkelingslanden en de socialistische landen. We bleven er kalm onder dat in het begin een enkele boekhandel ze terugstuurden; dat zelfs de progressieve kranten ze niet bespraken.

Wat niemand verwacht had: we bleven uit de rode cijfers. Aanstaande docenten en de universiteiten gingen dit soort nieuwe boeken ontdekken. Natuurlijk, men heeft er moeite mee. Maar dat komt voornamelijk omdat men - zeker het jeugdboek - nog altijd naar verouderde maatstaven beoordeelt.

Op de jeugdliteratuur kan men niet de critische normen toepassen, die deels ontleend zijn aan die op de kinderliteratuur en die op de belletrie. De jeugdliteratuur moet de kans krijgen zich te ontwikkelen. Wij zullen moeten nagaan wat die de jonge lezers doet. En op grond van die praktische gegevens kan men over jaren misschien eens tot een critische opstelling komen.

Maar dan zullen er eerst veel meer van dit soort doorbraakboeken in alle landen moeten komen. En vooral: schrijvers die de moderne themata aankunnen.

Naast het coachen van auteurs uit de ontwikkelingslanden; naast het introduceren van auteurs uit de socialistische landen, heb ik de laatste jaren ook zeer jonge Nederlandse auteurs vaktechnisch begeleid. Sommigen waren nog schoolkinderen toen ze begonnen. In die gevallen houdt een begeleiding door de uitgever vaak een groot gevaar in. Met een verkeerd gerichte publiciteit zijn al meer jonge talenten kapot gemaakt. Ik vind hier dan ook duidelijk een taak

liggen voor de oudere auteurs, die het gemaakt hebben. En dan moeten we maar over onze geheime angst heen dat we op een dag door een jongere generatie overvleugeld zullen worden.

In het begin zal hun werk het literaire niveau missen. Maar zij zijn de enigen, die met kennis van zaken en juiste emotionele benadering over hun eigen tijd kunnen schrijven. Dat is het zo onmisbare, sociologische element in de kinder- en jeugdliteratuur.

Vandaar dat ik in het begin zei: Zijn wij niet te oud om die veranderende maatschappij een eerlijke rol in onze boeken te laten spelen?

Moeten vooral de topauteurs uit onze sector in de PEN hun naam, kennis en invloed niet aanwenden om een opkomende generatie schrijvers, zowel in eigen land als uit het buitenland, te stimuleren en introduceren?

Ik meen dat wij het verplicht zijn aan onze jonge lezers. Want onder de Verklaring van de Rechten van het Kind valt ook, dat het kind recht heeft op te groeien als een volwaardig lid van de maatschappij.

Wij blokkeren die kans wanneer we op grond van racistische, godsdienstige of politieke aversies hem een meer genuanceerd beeld van onze maatschappij onthouden in onze kinder- en jeugdboeken; en de auteurs, die dit beeld wel kunnen geven, in de steek laten.

Leest u er tot slot het eerste artikel van het PEN-charter maar op na: De PEN verklaart dat literatuur, hoewel deze haar oorsprong in een bepaald land vindt, geen grenzen kent, en ondanks politieke of internationale beroering, algemeen tussen de volkeren onderling dient te worden uitgewisseld.

Wanneer dat niet kan op de officiële manier via uitgevers-contacten, zullen wij als PEN-leden uit de sector kinder- en jeugdliteratuur daar daadwerkelijk iets aan moeten doen. Het kan. Het is bewezen.

Schrijven is zilver, krassen is goud
Dolf Verroen

Ofschoon het al maanden geleden officieel bekend werd gemaakt, blijkt nog lang niet iedereen op de hoogte van het feit dat het gouden en zilveren griffelfeest dit jaar veranderd is. Voorheen waren er provinciale juries die in een landelijk slotberaad de griffels bepaalden - nu is er een jury van zeven mensen die in de loop van het jaar overeenstemming met elkaar proberen te krijgen welke boeken van het jaar daarvoor het meest voor een griffel in aanmerking komen. Deze jury bestaat uit een schrijver, een criticus, twee mensen uit het onderwijs- en twee mensen uit het bibliotheekwezen plus een belangstellende deskundige. De groslijsten met titels van boeken die voor een griffel in aanmerking zouden kunnen komen worden op dezelfde manier door een aparte commissie samengesteld, maar alle juryleden hebben het recht om titels naar eigen keuze hieraan toe te voegen.

Het heeft best wat voeten in de aarde gehad om het zover te krijgen, maar nu de eerste resultaten er zijn heb ik al enkele mensen hun teleurstelling horen uitspreken omdat de keuze, naar hun mening althans, nauwelijks verschilt van de vorige juries. Zij vergeten daarbij echter dat deze nieuwe jury niet is ingesteld om spectaculair te zijn, maar om het *systeem* te veranderen. Bij de vorige juries was niemand persoonlijk verantwoordelijk. Niemand wist ooit wie er nu in die juries zat. Je hoorde veel - goed en kwaad - maar er kwam nooit iets aan het licht. Dat kon ook niet anders. Er waren veel te veel mensen bij betrokken. Nu is iedereen met naam en toenaam bekend. Ik kan ze dan ook zo opsommen: Miep Diekmann, Rien Haak, Franske Holsteijn, Fred Ligthart, Mara Piek, Mien Spiro en Barber van der Pol. Zij hebben van alle bekroonde boeken rapporten gemaakt en daaruit wordt duidelijk hoe zij gewerkt hebben, welke criteria zij hebben proberen aan te leggen en soms niet konden aanleggen.

Ik heb dit jaar zelf een griffel en iemand zei in de afgelopen dagen tegen mij: ‘Je zult het nu wel met de keuze van de jury eens zijn.’ Het was niet onaardig bedoeld, het was meer een waarschuwing. Ik heb die ter harte genomen en alle boeken tot de tanden gewapend herlezen, ook al vond ik het bekronen van *De kat in de gordijnen* bepaald geen miskleun. Welk boek dan wel? Om eerlijk te zijn (dus pas op!) geen enkel boek. Ik kan niet anders vinden dan dat deze jury met de grootste zorgvuldigheid te werk is gegaan. Alle bekroonde boeken zijn uitstekend geschreven, zijn persoonlijk van stijl en atmosfeer en hebben inhoudelijk iets te zeggen. Dat blijkt bijvoorbeeld al meteen uit het boek van Alet Schouten *Het huis van Roos en Lap*, voor lezers vanaf 8 à 9 jaar. (Het is uitgegeven door van Holkema en Warendorf en op het omslag en de illustraties van Dick van der Maat staan echte poezen.) Het gaat over twee katten die bovendien nog met elkaar praten. Erger kan al niet, zou je zeggen. Een niet zo erg origineel gegeven dat Alet Schouten volkomen nieuw leven heeft gegeven. Je leest het alsof er nog nooit zoiets is geschreven. Het taalgebruik van de vertelling en de dialogen is los en gemakkelijk, maar roept tegelijkertijd heel wat op. Het is boeiend en beeldend en geeft heel veel menselijke informatie. Bovendien komt er in dit boek een totaal nieuwe schrijverskant van Alet Schouten boven, zodat het geen wonder is dat het tot de allerbeste kinderboeken behoort.

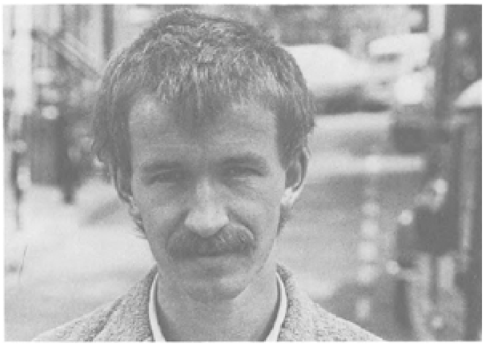
Dat geldt ook zeker voor *Vluchten kan niet meer* van Nigel Hinton, al is dit door Lemniscaat uitgegeven verhaal dan geen kinder- maar een tienerboek. Een verhaal over een jongen die een oude dame doodt met een gestolen (even geleende, zou je beter kunnen zeggen) motorfiets. Het is zo adembenemend en aangrijpend geschreven dat je na een paar hoofdstukken het gevoel krijgt of je het zelf gedaan

hebt. De hoge literaire kwaliteit van het boek komt misschien wel het best tot uitdrukking in de ommekeer, die het verhaal naar een schitterende climax voert: de zieke grootmoeder die de jongen er van bewust maakt dat een mens alles van zichzelf moet leren accepteren, dat hij zichzelf niet ontlopen kan, zodat het langzaam tot hem door begint te dringen dat vluchten niet meer kan - niet alleen uit deze situatie, maar uit geen enkele situatie.

Uniek ook is het zeer goed door Bob den Uyl vertaalde *Abels eiland*, een Robinson Crusoë-achtig verhaal van de Amerikaan Steig dat werd uitgegeven door Querido. Een muis (van goeden huize) beland door een storm op een onbewoond eiland en moet het daar zien te redden. Dat doet hij ook, maar waarschijnlijk omdat hij, ondanks zijn onhandigheid, zijn pogingen om te ontkomen niet opgeeft. Een verhaal vol fijne humor, waar oude en jonge mensen veel van zichzelf in kunnen herkennen. Het is voor kinderen vanaf tien jaar, maar je moet er wel een geoefend lezer voor zijn. Het is een boek om te herlezen, je zult er steeds meer in ontdekken. De bijzonder karakteristieke tekeningen zijn van Steig zelf.

Roald Dahl - om het nog even over een buitenlander te hebben - wordt zo langzamerhand een oude bekende in het griffelwezen. Dit is, als ik mij niet vergis, zijn derde zilveren griffel. Als hij een Nederlander was geweest, zou hij zonder twijfel gouden griffels hebben gekregen. Deze verhalen die evengoed voor grote mensen zijn bestemd - en buiten onze grenzen als ik mij niet vergis ook voor volwassenen zijn uitgegeven - zijn alleen al uniek om de uitzonderlijk knappe schrijftechniek die er aan ten grondslag ligt. Ondanks de

behoorlijke lengte van de verhalen proef je in iedere zin hoeveel er nog weggelaten is. De onderwerpen zijn heel verschillend. In het titelverhaal gaat de hebzuchtige meneer Meier aan yoga doen om nog meer geld te krijgen en als hij het - onrechtmatig - krijgt doet hij er uitsluitend charitatieve dingen mee. Niet zomaar fantasie dus, want het is een bekend verschijnsel. Dit verhaal staat dan weer lijnrecht tegenover een geschiedenis als ‘De zwaan’, een zo griezelig tot het uiterste opgevoerd verhaal over wreedheid en machtswellust dat je er sterke zenuwen voor moet hebben. Dit boek - voor boven de dertien - is voortreffelijk vertaald door Harriët Freezer en zeker een monument in de jeugdliteratuur, al valt het nù misschien niet zo op omdat dit al het zoveelste topboek van Dahl is. De illustraties van Tom Eijzenbach zijn erg mooi en werden dan ook bekroond met de gouden penseel.

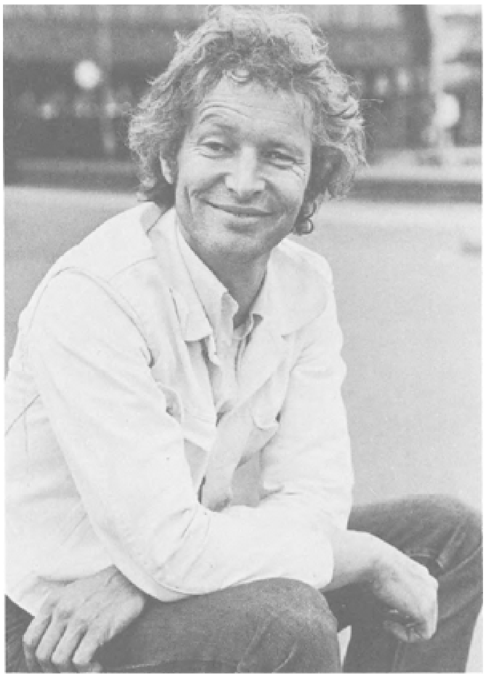


Tom Eyzenbach

Dit jaar is er voor het eerst ook een educatief boek bekroond. Het werd een boek over dieren, namelijk *Padden verhuizen niet graag*, geschreven door de Nederlander Gerard Brands, met aardige potloodtekeningen geillustreerd door Lilian van Haeften en uitgegeven door Querido. Een bijzonder informatief boek, kostelijk geschreven en zo gericht dat de stof direkt naar het kind wordt overgebracht. Er staan een heleboel wetenswaardigheden in en de schrijver, die levendig en leuk kan vertellen, weet wat kinderen (en grote mensen?) willen weten. Want dit boek is beslist niet alleen goed voor kinderen. Het is fijn voor die ouders die af en toe nog wel eens een goed antwoord willen geven.

De twee prentenboeken die dit jaar een zilveren griffel hebben gekregen zijn van buitenlandse herkomst. De jury vermeldt er nog eens ten overvloede bij in zijn rapport dat het aanbod van Nederlandse prentenboeken vrijwel nihil was. (Geen wonder, want uitgevers brengen liever middelmatige maar internationale kleuren co-produkties op de markt dan goede Nederlandse zwart-wit prentenboeken.) Van Raymond Briggs is het door Van Holkema en Warendorf uitgegeven prentenboek *De sneeuwman*, dat geen woord tekst bevat. Op het eerste gezicht lijkt het misschien een beetje wonderlijk dat een boek zonder tekst een literaire prijs kan krijgen, maar volgens mij heeft de jury het griffelreglement doelbewust naast zich neergelegd omdat *De sneeuwman* een duidelijk verhaal is van erg mooie potloodtekeningen. Dit blijkt ook wel uit de volgende passage uit het juryrapport:

> Dit knap gebrachte prentenboek zonder tekst valt helemaal uit de prenten af te lezen. Het is bijzonder waardevol dat kinderen zo gestimuleerd worden tot een zelf ontdekken van het verhaal en een eigen verwoording. Naast een vrij vaste lijn biedt het voldoende speelruimte om tot een eigen kinderlijke interpretatie van de achtereenvolgende scenes te komen.


Guus Kuijer

Het tweede bekroonde prentenboek *Allemaal appeltaart* door Sheila Lavelle met erg geestige kleurenplaten van Nita Sowter is een aardig, ironisch verhaal over een moeder die een appelboompje gaat planten, een tijd later appels gaat plukken en nog later een appeltaart gaat bakken. Ze doet dit steeds helemaal alleen, omdat niemand uit het gezin haar wil of kan helpen, behalve wanneer de appeltaart opgegeten moet worden. Het is een verhaal met een duidelijke tendentie, die er op een sympathieke en niet opdringerige maar niet minder aanwezige manier is ingelegd. Jammer dat uitgeverij Heuff er nu nòg niet achter is dat in een boek de vertaler vermeld behoort te worden.

Mijn eigen boek *De kat in de gordijnen* behoort tot de categorie jonge kinderen. Er staan 35 verhaaltjes in, zo geschreven dat ze gemakkelijk zijn voor te lezen. Ze zijn bovendien zo kort en eenvoudig geschreven dat ze al gauw zelf te lezen zijn. De inhoud is zo opgebouwd dat ook al wat grotere kinderen er nog iets in terug vinden. Hoewel ik in de eerste plaats heb geprobeerd om boeiende en voor kinderen aantrekkelijke verhalen te schrijven, zijn er toch een aantal onderwerpen in aangesneden die voor jonge kinderen nog steeds enigszins in de taboesfeer liggen. Ik denk aan echtscheiding, dood, stelen, lafheid en kinderlokkers. Ze zijn echter in de aangeefsfeer gehouden om kinderen op een

denkspoor te zetten en ouders of anderen de gelegenheid te geven er iets mee te doen.

Links: Dorcas Woodbury Haller; rechts: Virginia Allen Jensen

Ik heb mij in de loop van deze maanden verschillende malen afgevraagd welke boeken voor jonge kinderen voor een zilveren griffel in aanmerking zouden kunnen komen. Ik heb daarbij in de eerste plaats gedacht aan Burny Bos en niet aan Jacques Vriens. Of liever gezegd: ik heb wel aan hem gedacht, want hij behoort tot de heel weinige schrijvers die echt een goede toon voor jonge kinderen hebben, maar ik heb de mogelijkheid van een griffel verworpen omdat zijn boekje *Zondagmorgen* zo klein is. Vader en moeder blijven op zondagmorgen uitslapen en de kinderen maken troep, daar komt het op neer. Een leuk verhaal, heel realistisch zodat zowel de ouders als de kinderen natuurlijk - en vooral gelijkwaardig - overkomen. De dialogen zijn pittig en snel en de ritmiek van het verhaal is goed. Ivo de Weerd heeft er leuke, vormvaste kinderen bij getekend. Het bijzonder leuke uitgaafje is van Holkema en Warendorf.

Wat de jury heeft voorgestaan bij de bekroningen komt volgens mij echter het meest tot uitdrukking in de toekenning van de gouden griffel voor *Krassen in het tafelblad* van alweer Guus Kuijer. Alweer, omdat er naar aanleiding van zijn gouden en zilveren griffel nadrukkelijk was vastgesteld dat geen vervolgen meer voor bekroning in aanmerking mochten komen, terwijl dit laatste boek toch over Madelief uit de vorige boeken gaat. Maar vervolg of niet: dit boek moest een gouden griffel hebben, dat kon gewoon niet anders.

Het verhaal: Madelief ontdekt dat haar pas gestorven grootmoeder zich tijdens haar leven een gevangene is gaan voelen - de krassen in het tafelblad zijn haar tralies - en dat haar leven daardoor een afschuwelijk wending heeft genomen. Er wordt daarnaast zoveel overhoop gehaald: de relatie van Madeliefs moeder tot haar (Madeliefs) grootmoeder, de relatie van haar grootouders. Het zijn allemaal dingen waar een levend kind in zijn bestaan mee te maken heeft. Het is een schitterend boek en nog niet eens door de nuchterheid, de humor, de trefzekerheid, de snelle dialogen waarmee het geschreven is, nee het is schitterend door de totale gevoels-inzet van Guus Kuijer, door de onvoorwaardelijkheid waarmee hij zich heeft ingezet.

Dat is pas schrijven.

Alet Schouten: *Het huis van Roos en Lap*

Holkema en Warendorf
ill. Dick van der Maat
118 blz. f 15,90

Nigel Hinton: *Vluchten kan niet meer*
Lemniscaat. 124 blz. f 13,90

William Steig: *Abels eiland*
Querido. Ill. v.d. schrijver
112 blz. f 15,90

Roald Dahl: *Het wonderlijke verhaal van Hendrik Meier*
Fontein. Vert. Harriët Freezer
Ill. Tom Eyzenbach
203 blz. f 22,50 (van 1 okt. tot 31 dec. f 17,50)

Gerard Brands: *Padden verhuizen niet graag*
Querido. Ill. Lilian van Haeften
119 blz. f 15,90

Raymond Briggs: *De sneeuwman*
Holkema en Warendorf. 18 blz. f 14,90

Sheila Lavelle: *Allemaal appeltaart*
Heuff. Ill. Nita Sowter. Vert. niet vermeld
14 blz. f 13,90

Dolf Verroen: *De kat in de gordijnen*
Leopold. Ill. The Tjong King
72 blz. f 15,90

Jacques Vriens: *Zondagmorgen*
Holkema en Warendorf. Ill. Ivo de Weerd
31 blz. f 12,90

Guus Kuijer: *Krassen in het tafelblad*
Querido. Ill. Mance Post
101 blz. f 15,90

Een bijzondere prijs, tenslotte, de boekensleutel, is toegekend aan Virginia Allen Jensen en Dorcas Woodbury Haller voor *Wat is dat?* een voelboek voor blinden. Ik laat hier een gedeelte uit het juryrapport volgen, omdat dit voor zichzelf spreekt:

> Het verhaaltje kan worden voorgelezen of naverteld, zoals bij ieder prentenboek. De platen kunnen er bij gevoeld worden, doordat deze in reliëf zijn aangebracht. Dat is een uitstekende voorbereiding op braille-lezen. Belangrijker is misschien dat kinderen die niet kunnen genieten van gewone ‘prentenboeken’ nu ook de kans krijgen om met hun handen een afbeelding te ‘zien’.

De jury kon het boekje op literaire of inhoudelijke kwaliteiten geen griffel toekennen, maar gezien de gebruiksmogelijkheden heeft men een extra prijs voorgesteld. Het boekje is verschenen bij Ploegsma.

Virginia Allen Jensen en Dorcas Woodbury Haller:
Wat is dat?
Ploegsma. f 14,90

Brieven & Commentaren

Graag reageer ik hierbij op het artikel van Margaretha Ferguson (BZZLLETIN 68) waarin zij ondermeer het tweede boek van de *Afrikaanse Bibliotheek*, de roman *Slechts een korrel graan* van de Kenyaanse auteur Ngugi wa Thiong'o, bespreekt.

Zij schrijft: ‘Nu is ook uitgeverij Corrie Zelen begonnen met het opzetten van een *Afrikaanse Bibliotheek*... Er is daarin reeds verschenen een herdruk (niet als herdruk gemeld overigens) van *Een wereld valt uiteen* van de hand van Chinua Achebe.’

Welnu, *Een wereld valt uiteen* (Things fall apart) van de Nigeriaanse auteur Chinua Achebe is zeker geen herdruk en verscheen in de *Afrikaanse Bibliotheek* voor het eerst in de Nederlandse vertaling. Wel verschenen van Chinua Achebe bij uitgeverij Nelissen in 1964 en 1966 de romans *Weerzien met vreemden* (No longer at ease) en *Een zoon van zijn volk* (A man of the people).

Jan Kees van de Werk
Redacteur *Afrikaanse Bibliotheek*

[Nummer 70]

Céline rond 1896

Louis-Ferdinand tussen zijn ouders in 1905

Foto vermoedelijk genomen tijdens zijn verblijf op een kostschool in Engeland

Céline in Rambouillet, derde van links

Louis-Ferdinand Céline (1894-1961)
Bio- en bibliografische gegevens
J.A. Versteeg

1894

Geboorte op 27 mei van Louis-Ferdinand Destouches te Courbevoie. Hij is de zoon van Ferdinand Destouches (1865-1932) en Marguerite-Louise-Cèline Guillou (1868-1945). Zijn moeder heeft een kant- en curiosawinkel in de Passage Choiseul, tussen Opera en Beurs, zijn vader werkt op het kantoor van de verzekeringsmaatschappij 'Le Phénix'. In het gezin heerst 'nette armoede'. Grootmoeder Céline Guillou ontfermt zich over de kleine Louis-Ferdinand als zijn ouders het te druk hebben. Ze trekt geregeld met hem op, vooral om hem uit de sombere en bedompte Passage, een met glas overdekte winkelgalerij, in de frisse lucht te brengen. Met haar bezoekt hij o.a. de Wereldtentoonstelling die in 1900 in Parijs wordt gehouden. Het is een van zijn eerste bewuste herinneringen waarop hij in *Mort à crédit* en *Hommage à Zola* terugkomt: 'het moderne leven brak aan'.

1900-1908

Bezoekt verschillende lagere scholen waar hij bekend staat als een afwezige, dromerige leerling, wat hem de reputatie bezorgt lui te zijn. Zijn ouders hebben hem voorbestemd voor een carrière in de handel. Om goed Duits te leren sturen ze hem naar een school in Diepholz (bij Hannover) waar hij bijna een jaar verblijft, daarna is hij enkele maanden in Karlsruhe op school.

1909

Bezoekt enkele scholen in Engeland om Engels te leren. Louis-Ferdinand spreekt en schrijft beide talen nu behoorlijk. Terug in Parijs loopt hij stage in een bonnetteriezaak en bij enkele juweliers. Maar hij voelt niets voor de handel.

1912

Tekent voor drie jaar als vrijwilliger bij het leger en wordt ingedeeld bij het 12de regiment Kurassiers in Rambouillet. Voor het eerst zet hij, middels een dagboekje, zijn gedachten en gevoelens op papier. Het wordt in 1965 gepubliceerd.

1914

Raakt betrokken bij de oorlogshandelingen in noordwest Frankrijk en zuidelijk België. Op 25 oktober meldt hij zich vrijwillig voor een gevaarlijke opdracht en loopt een zware verwonding aan zijn rechterarm op bij het dorpje Poelkapelle in Vlaanderen. Het levert hem een militaire onderscheiding op. Zijn arm zal slechts gedeeltelijk herstellen, bovendien blijft hij zijn hele verdere leven last houden van hoofdpijnen

en oorsuizingen. Omdat hij als gevolg hiervan toch niet kan slapen, schrijft hij later hoofdzakelijk 's nachts. Dat hem ook het schedeldak zou zijn gelicht moet naar het rijk der fabelen worden verwezen, al heeft hij deze mythe heel lang in stand weten te houden. Om te herstellen heeft Destouches voorlopig vrijaf. Nadat hij genezen is verklaard, wordt hij overgeplaatst naar Londen waar hij op het Consulaat-generaal van Frankrijk te werk wordt gesteld bij het bureau paspoorten.

1916

Treedt in het geheim, maar voor de Franse wet niet officieel, te Londen in het huwelijk met Suzanne Nebout (19 januari). Enkele weken later is hij terug in Parijs, alleen. In maart vertrekt hij naar Cameroun om er voor een firma in koloniale waren als plantage-opzichter en later beheerder, fortuin te maken. Doodziek door malaria en een hardnekkige ingewandsontsteking is hij echter genoodzaakt reeds in de loop van 1917 naar Europa terug te keren. Hij neemt zijn studie voor het baccalauréat ter hand. Intussen staan ook zijn allereerste literaire vingeroefeningen op papier: een paar gedichten en een kort verhaal. (Zie: *Cahiers Céline 4*, Gallimard, Parijs 1978.)

1918

In februari treedt Destouches in dienst van de Rockefeller-missie, een internationale organisatie die zich bezighoudt met de voorkoming en bestrijding van tuberculose. Tijdens een tournee door Bretagne houdt hij hierover lezingen. In zijn standplaats Rennes leert hij Edith Follet kennen, de dochter van een arts en directeur van de plaatselijke Medische Hogeschool.

1919

Behaalt in Bordeaux de twee gedeelten van zijn baccalauréat. Op 10 augustus trouwt hij met Edith. Gaat in Rennes medicijnen studeren en doet in enkele artikelen verslag van zijn onderzoekingen.

1920

Op 15 juni wordt uit het huwelijk een dochter geboren: Colette. Na drie jaar studie in Rennes vertrekt het gezin Destouches naar Parijs, waar Louis-Ferdinand in 1924 promoveert op een proefschrift getiteld *Leven en werk van P.I. Semmelweis.* In het verslag van de activiteiten van deze Oostenrijkse arts, die de beruchte kraamvrouwenkoorts ontdekte en met succes bestreed maar hiervoor geen enkele erkenning vond, zien we hier en daar al duidelijk waarop

Céline als wachtmeester in groot tenue, mei 1914.

In 1915 wordt Céline, nog steeds gemobiliseerd, overgeplaatst naar Londen. Over dit verblijf schrijft hij later in *Guignol's Band*

Edith Follet en Céline op hun trouwdag.

Céline in het uniform van de Rockefellermissie.

de belangstelling van de toekomstige schrijver zich richt. Destouches vestigt zich als arts in Rennes.

Céline (midden) in Val-de-Grâce. Eind 1914.

1925

Verlaat vrouw en kind om te gaan werken voor de Volkenbond. Vanuit zijn standplaats Genève maakt hij met een aantal medewerkers reizen naar de VS, Cuba, Canada en trekt door verschillende landen in Europa, voornamelijk voor het houden van lezingen over hygiëne enz. Een belangrijke missie is die naar West-Afrika. Na moeilijkheden met zijn collega's gaat hij enige tijd met verlof.

1926

Op 21 juni wordt de scheiding uitgesproken tussen Louis-Ferdinand en Edith. In deze periode ontmoet hij in Parijs de Amerikaanse danseres Elizabeth Craig. Zij wordt voor enige tijd zijn nieuwe levensgezellin. Gedurende de jaren die volgen werkt hij aan zijn eerste roman. Hij schrijft de ‘farce’ *Périclès* (later *Progrès* geheten en in 1978 gepubliceerd) en voltooit het toneelstuk *L'église* dat door Gallimard wordt geweigerd. Zijn contract met de Volkenbond loopt op 31 december 1927 af en wordt niet verlengd.

1928

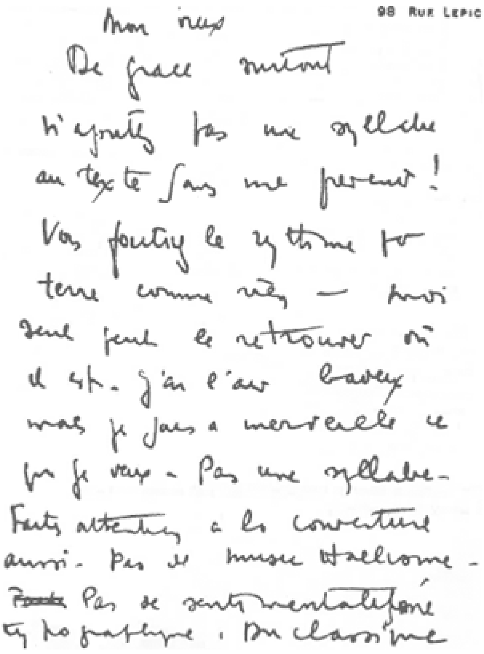
Destouches vestigt zich als arts in Clichy, doet laboratoriumonderzoek en ontwikkelt een middel tegen o.a. menstruatiepijn.

1929

Als gevolg van schulden en gebrek aan klandizie moet hij begin van dit jaar zijn artsenpraktijk sluiten. Hij neemt waar in de gemeentelijke kliniek van Clichy, schrijft medische artikelen en leidt in gezelschap van Elizabeth Craig een ‘vie de bohème’.

1932

Op 14 maart sterft zijn vader. Kort daarop wordt zijn eerste grote roman *Voyage au bout de la nuit* geaccepteerd door de jonge uitgever Denoël en zijn Amerikaanse compagnon Steele, na te zijn geweigerd door Gallimard. De schrijver noemt zich Céline (naar de voornaam van zijn moeder aan wie hij zulke prettige herinneringen bewaarde). Het boek is opgedragen aan Elizabeth Craig en verschijnt op 5 oktober in een oplage van 2000 exemplaren. In een concurrentieslag om de prix Goncourt wordt hij verslagen door *Les loups* van Guy Mazeline, doordat enkele leden van de jury zich in de allerlaatste stemmingsronde bedenken. *Voyage au bout de la nuit* krijgt de ‘tweede prijs’, de prix Renaudot, maar is een enorm succes. Het boek wordt in korte tijd in



98 RUE LEPIC

Mon vieux
De grâce surtout
n'ajoutez pas une syllabe
au texte sans me prévenir!
Vous foutriez le rythme par
terre comme rien — moi
seul peux le retrouver où
il est. J'en ai bavé
mais je sais à merveille ce
que je veux — Pas une syllabe —
Faites attention à la couverture
aussi — Pas de musée Hachette —
~~Pas~~ Pas de sentimentalisme
typographique. Du classique

Brief van Céline aan Robert Denoël naar aanleiding van de drukproeven en de uitvoering van de omslag voor *Voyage au bout de la nuit.* September 1932.

Het spreekuur van professor Follet te Rennes (Céline staat niet op deze foto)

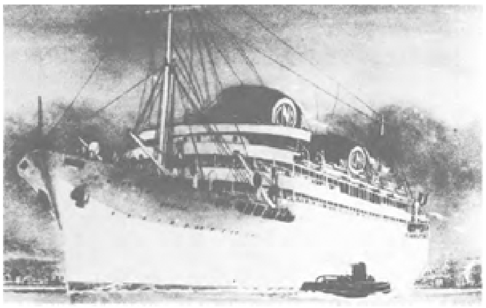
GUY MAZELINE
PRIX GONCOURT 1932

Louis-Ferdinand CELINE
obtient le prix Théophraste-Renaudot

Le Matin, 8 december 1932

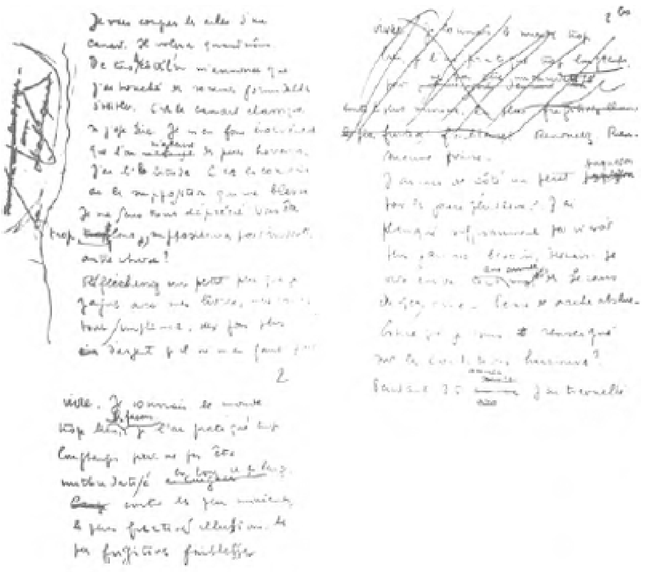
Céline te Klarskovgaard met de foto van zijn rechters.

Céline, Elizabeth Craig en Jean Ajalbert (lid van de jury voor de prix Goncourt), eind 1932, begin 1933 te Beauvais.



Van 15 tot 22 december 1939 was Céline scheepsarts aan boord van de *Chella*, een ship van de Compagnie Paquet.

Uitgever Robert Denoël wordt eind 1945 in Parijs op straat doodgeschoten.



Enkele handgeschreven bladzijden uit het eerste ontwerp van *L'école des cadavres.*

Céline op het Institut antijuif, 1941.

Céline in Meudon, rond 1955.

Céline in de tuin van zijn huis te Meudon, rond 1955.

Het huis te Meudon dat in 1968 gedeeltelijk door brand werd verwoest.

De begrafenis van Céline.
Van links naar rechts: Glaude Gallimard, Roger Nimier en Marcel Aymé.

vele talen vertaald, ook in het Nederlands (zie de bibliografie hierna). Vertrekt naar Genève en maakt voor de Volkenbond een reis naar Duitsland en Oostenrijk om er de gezondheidstoestand te bestuderen.

1933

Uitgeverij Denoël & Steele publiceert zijn toneelstuk *L'église.* Céline maakt een aantal korte reizen door Europa en houdt op 1 oktober in Médan de toespraak *Hommage à Zola.*

1934

Begin van dit jaar gaat hij naar de VS in een poging Elizabeth Craig ertoe over te halen bij hem terug te komen. Als de breuk definitief blijkt, keert hij teleurgesteld terug naar Frankrijk. Terwijl hij aan een nieuwe roman werkt, zwerft hij door Europa en verblijft in Brussel; in 1935 is hij in Londen, Kopenhagen en Oostenrijk waar hij troost zoekt bij verschillende vriendinnen.

1936

Op 12 mei verschijnt *Mort à crédit*, de roman van zijn jeugd. De discussies laaien hoog op, maar het verkoopsucces is groot. Uitgever Denoël publiceert zelfs een ‘Apologie de *Mort à crédit*’. De zomer brengt Céline door in de USSR. 1936 is ook het jaar waarin hij Lucette Almanzor ontmoet die zijn nieuwe vriendin, later zijn vrouw wordt. Op 2 december vindt in Lyon een eenmalige opvoering van zijn toneelstuk *L'église* plaats.

1937

Met het arbeidersparadijs de USSR rekent hij af in *Mea culpa.* Daarmee valt hij bij de communisten, die zijn *Voyage* als een evangelie zagen, in ongenade. Dit eerste politieke pamflet verschijnt samen met zijn proefschrift *Leven en werk van P.I. Semmelweis* bij Denoël & Steele. Na een nieuw bezoek aan New York publiceert hij aan het eind van dit jaar zijn eerste antisemitische pamflet *Bagatelles pour un massacre* dat in 1938 wordt gevolgd door een tweede: *L'école des cadavres* (Denoël). Het boek wordt in juni verboden.

1939

Door links uitgespuwd, door rechts gewantrouwd, raakt Céline in een isolement. In Clichy wordt hij ontslagen. Als de oorlog uitbreekt, meldt hij zich als legerarts maar wordt afgekeurd wegens invaliditeit, probeert tevergeefs een nieuwe praktijk op te

zetten en vindt tenslotte werk als scheepsarts op de *Chella*, een schip dat op de lijn Marseille-Casablanca vaart. In 1940 wordt het door een Duitse torpedo de grond in geboord. Céline werkt enige tijd als arts in Sartrouville en wordt vervolgens tot hoofd van de gemeentelijke kliniek van Bezons benoemd waar hij tot juni 1944 zal blijven.

1941

Les beaux draps, een vooral anti-Frans pamflet, dat begin van dit jaar verschijnt, wordt in december verboden. Toch laat Denoël de volgende jaren nieuwe edities van de pamfletten het licht zien; ze vinden gretig aftrek. Hoewel men zijn twijfels kan hebben over daadwerkelijke collaboratie staat in elk geval vast dat Céline zijn fascistische sympathieën niet onder stoelen of banken steekt, zoals blijkt uit ingezonden brieven en interviews. Bezoekt hospitalen in Berlijn.

1943

Treedt op 23 februari in het huwelijk met Lucette Almanzor.

1944

In maart verschijnt *Guignol's Band.* Met de komst van de geallieerden in juni, verlaat Céline Parijs in gezelschap van zijn vrouw, de acteur Robert Le Vigan en de kat Bébert. In Duitsland verblijven ze korte tijd in Baden-Baden en gaan vervolgens naar Sigmaringen waar de Vichy-regering haar toevlucht had gezocht in het kasteel van die stad. Intussen probeert hij van de autoriteiten in Berlijn toestemming te krijgen naar Zwitserland of Denemarken te gaan. Zijn ervaringen beschrijft hij later in *Nord.*

1945

Op 6 maart beginnen Céline, zijn vrouw en Bébert hun tocht naar het noorden. Dwars door een aan voortdurende bombardementen blootstaand Duitsland slagen zij erin Denemarken te bereiken. Op 27 maart komen ze aan in Kopenhagen. Daar verneemt Céline dat op 6 maart zijn moeder is overleden. Zijn uitgever Denoël wordt op 3 december in Parijs vermoord. Op 17 december wordt hij gevangen gezet in afwachting van uitlevering aan Frankrijk waar hij vrijwel zeker zal worden gefusilleerd. Dankzij Deense vrienden komt het niet zover.

1947

Na bijna een jaar gevangenis en een verblijf van enkele maanden in het ziekenhuis wordt Céline op 24 juni vrijgelaten, nadat hij de Deense autoriteiten er schriftelijk van heeft verzekerd dat hij het land zonder hun toestemming niet zal verlaten.

Intussen heeft hij de roman *Le pont de Londres* (*Guignol's Band II*) voltooid. Deze zal in 1964 posthuum verschijnen.

1948

Op Sartre's beschuldiging dat hij voor zijn collaboratie werd betaald, reageert Céline heftig met een kort pamflet: *A l'agité du bocal.* Vanaf 19 mei van dit jaar tot 1951 woont hij met zijn vrouw en een aantal huisdieren in een huisje te Korsör aan de Baltische kust. Hij voltooit er de balletten *Foudres et flèches* (1949) en *Scandale aux Abysses* (1950). Intussen is in Parijs *Casse-pipe* verschenen, een fragment van een grotendeels verloren gegane roman (Chambriand, Parijs 1949).

1951

In april krijgt Céline, die in 1950 bij verstek was veroordeeld tot onder meer een jaar gevangenisstraf en 50000 francs boete, amnestie, zodat hij naar Frankrijk kan terugkeren. De zomermaanden verblijft hij met Lucette aan de Middellandse zee en in Menton waar haar ouders wonen. In september vestigt hij zich als arts in Meudon, zijn vrouw begint er lessen klassiek ballet te geven. Hier zal hij tot het einde van zijn leven blijven wonen.

1952

Gallimard herdrukt in korte tijd al het werk van Céline op de pamfletten na en publiceert van nu af zijn verdere boeken. Een nieuwe roman, *Féeries pour un autre fois*, blijkt geen succes. Dat is evenmin het geval met het tweede deel *Normace* (1954). Het blijft stil rond de ‘heremiet van Meudon’.

1955

In een poging toch de aandacht op zich te vestigen verschijnt er een denkbeeldig interview: *Entretiens avec le professeur Y.* Het geeft in essentie Céline's ideeën over literatuur weer.

Céline en Lucette in 1950 te Klarskovgaard.

1956

De eerste pocketeditie van *Voyage au bout de la nuit* ziet het licht. Vanaf dat moment begint de ster van Céline te rijzen. Arletty en Michel Simon zetten fragmenten van zijn werk op de plaat.

1957

Dit jaar markeert de definitieve terugkeer van Céline op het literaire toneel. Zijn nieuwe roman *D'un château l'autre* blijkt een onverdeeld succes. Er verschijnen interviews en artikelen. Een nieuwe generatie heeft Céline ontdekt.

1959

Publicatie van *Ballets sans musique*, *sans personne*, *sans rien*, geillustreerd door Eliane Bonabel.

1960

Nord verschijnt. Céline werkt aan een filmbewerking van *Voyage* en herschrijft de fragmenten uit *Mort à crédit* die door de censuur uit de oorspronkelijke versie waren geschrapt, met het oog op een Pléiade-editie van zijn romans die in 1962 zal verschijnen.

1961

Kort voor zijn dood voltooit Céline het manuscript van *Rigodon* dat samen met *Nord* en *D'un château l'autre* een trilogie vormt die voornamelijk hun tocht door het ineenstortende Duitsland beschrijft. Sterft op 1 juli aan een hersenbloeding en wordt op 4 juli te Meudon begraven.

1964

Posthume publicatie van *Le pont de Londres* (*Guignol's Band II*).

1965

Voor het eerst verschijnt het *Carnet du curassier Destouches*, (Cahier de l'Herne 5, Parijs 1965).

1969

Posthume publicatie van *Rigodon.*

1978

De weduwe van Robert Denoèl, Céline's eerste uitgever, geeft toestemming tot publicatie van de ‘farce’ *Progrès.*

Van Louis-Ferdinand Céline zijn tot nu toe de volgende teksten in het Nederlands verschenen:

1934 Céline, L.-F.	- *Reis naar het einde van de nacht*, Amsterdam, Mulder & Co (z.j.). Vertaling: J.A. Sandfort. Inleiding: Prof. dr. P. Valkhoff. XI, 610 blz.
1966 Céline, L.-F.	- ‘Antikiteiten’, fragment uit *Mort à crédit*, in *Podium* 6/7, blz. 72-74. Vertaling: C.N. Lijsen.
1968 Céline, L.-F.	- *Reis naar het einde van de nacht*, Amsterdam, G.A. van Oorschot. Vertaling: E.Y. Kummer. 610 blz.
1969 Hanrez, M.	- ‘In gesprek met Louis-Ferdinand Céline’, in *Maatstaf*, juni, blz. 99-109.
1971 Céline, L.-F.	- *Van de ene dood naar de andere*, brieven, artikelen en polemieken, ingeleid en uit het Frans vertaald door E. Kummer. Amsterdam, De Arbeiderspers. 128 blz. (Heruitgegeven in de serie Privé Domein, 1979).
1976 Céline, L.-F.	- ‘Aforismen uit *Reis naar het einde van de nacht* van L.-F. Céline’, verzameld en ingeleid door P. Wattèl, in *Maatstaf*, mei-juni, blz. 107-109.
1977 Zbinden, L.-A.	- ‘Gesprek met Céline in 1957’, in *Hollands Diep*, jrg. 3, nr. 7, 9 april. Vertaling: P. Wattèl.
1977 Céline, L.-F.	- *Kanonnevoer*, gevolgd door *Het notitieboekje van kurassier Destouches*, Meulenhoff, Amsterdam. Vertaling: Hans W. Bakx & Paul de Bruin. 112 blz.
1979 Céline, L.-F.	- *Dood op krediet*, Meulenhoff, Amsterdam. Vertaling en nawoord: Frans van Woerden. 616 blz.

Wie nader met Céline wil kennismaken verwijs ik naar:

Céline, L.-F. - Romans I (*Voyage* en *Mort*) en Romans II (*D'un château l'autre*, *Nord*, *Rigodon*), resp. verschenen in 1962 en 1974 bij Gallimard in Parijs in de 'Bibliothèque de la Pléiade', die tevens uitvoerige documentatie bevatten.

Gibault, F. - *Céline*, Le temps des espérances, 1894-1932, het in 1977 verschenen eerste deel van zijn biografie (Mercure de France).

Van onschatbare waarde zijn de *Cahiers de l'Herne 3* (Parijs 1963) en 5 (Parijs 1965), in 1972 herverschenen in een band. Ze bevatten ongepubliceerd werk, correspondentie en vele studies en artikelen.

De *Cahiers Céline* verzamelen kleine teksten: interviews, brieven en getuigenissen, artikelen enz. Tot nu toe zijn verschenen:

Cahier Céline 1	- Céline et l'actualité littéraire, 1932-1957. Parijs, Gallimard, 1976.
Cahier Céline 2	- Céline et l'actualité littéraire, 1957-1961. Parijs, Gallimard, 1976.
Cahier Céline 3	- Semmelweis et autres écrits médicaux. Parijs, Gallimard, 1977.
Cahier Céline 4	- Lettres et premiers écrits d'Afrique, 1916-1917. Parijs, Gallimard, 1978.

In Utrecht bestaat sinds kort het *Utrechts Céline Genootschap* dat zich ten doel stelt de belangstelling voor het literaire werk van Céline te stimuleren en zo mogelijk te coördineren door middel van publicaties en bijeenkomsten. Voor inlichtingen kan men zich wenden tot de secretaris:

J.A. Versteeg, Montevideodreef 17, 3563 BE Utrecht, Telefoon: 030 - 62 23 14.

Brieven uit Afrika (1916-1917)
L.-F. Céline
Vertaling J.A. Versteeg & Elly Vlaar

Inleiding

Alvorens naar Cameroun te vertrekken had Louis Destouches begin mei 1916 in Parijs een contract getekend met de Compagnie Forestière Shanga Oubangui. Na een half jaar stage gerekend vanaf zijn aankomst in Douala, zou hij vervolgens twee jaar aan de Compagnie verbonden blijven. Zo lang heeft zijn verblijf echter niet geduurd.

Cameroun was een Duitse kolonie die tijdens een actie in september 1914 door Franse en Engelse troepen werd bezet. Het rijkste gedeelte, waaronder Douala en omstreken, kwam onder Frans beheer. Links en rechts werden er daarop in Frankrijk jongemannen gerecruteerd met wat zin voor avontuur om het gebied te bevolken en de rijkdommen te kunnen exploiteren. Het werden vaak jongens die door de oorlog gedesoriënteerd waren geraakt. Louis was een van hen.

Het vertrek uit Liverpool met het stoomschip *Accra* (10 mei 1916) heeft meer het karakter van een overhaaste vlucht die niet zonder strubbelingen schijnt te zijn verlopen (brief 32). De reis, via Freetown en Lagos met als einddoel Douala, moet een verschrikking zijn geweest (brief 9 en 11). De koorts heeft Louis meteen te pakken en hij zal hem niet meer kwijtraken ook. Aan zijn vriend Milon, die hij blijkens enkele brieven ertoe probeert over te halen eveneens naar Afrika te komen, schrijft hij op 2 juni 1916 uit Lagos: Je hebt hier geen enkele toekomst te verwachten... Een gezond leven is *onmogelijk* en alles wat je hier bereikt lukt slechts ten koste van *je gezondheid.*

Na enkele weken Douala (Fort Gono in *Voyage/Reis*) gaat Louis via Campo (Topo in *Voyage/Reis*) verder naar Bikobimbo. Zijn eerste brieven drukken vooral verbazing uit over de nieuwe wereld die hij ontdekt. Over zijn werk schrijft hij op 28 juni 1916 aan zijn jeugdvriendin Simone Saintu: ‘De handel die ik drijf is van engelachtige eenvoud en bestaat hieruit dat ik slagtanden van olifanten koop in ruil voor tabak.’ De negers roken volgens hem veel liever een sigaret dan dat ze geld ontvangen waarvan ze de waarde niet kennen en waarmee ze niets kunnen doen.

In september 1916 maakt Louis promotie en wordt beheerder van een cacaoplantage in Dipikar, een plaatsje verder landinwaarts. Hij weet het er zich redelijk confortabel te maken en kan flink sparen (brief 39). Maar de klimatologische omstandigheden waaronder hij moet werken zijn zwaar. Muggen, koorts, regen, voedsel, verbindingen - alles betekent een dagelijkse strijd om te overleven. Al spoedig ondermijnen malaria en een hardnekkige ingewandsontsteking zijn gestel en ook zijn oorlogswond wil in dit klimaat niet verder genezen. Hij is genoodzaakt de hele boel in de steek te laten. Nadat hij in het ziekenhuis van Douala enigszins op verhaal is gekomen, wordt hij gerepatrieerd. In april 1917 vertrekt hij op het stoomschip *Le Tarquah* naar Europa (brief 84). Begin mei is de inmiddels 23-jarige Louis terug bij zijn ouders in Parijs.

Hoe groot de betekenis van het verblijf in Afrika voor Destouches is geweest, blijkt uit de wijze waarop deze episode is verwerkt in zijn latere romans. Een belangrijk deel van *Voyage/Reis* is eraan gewijd (in de Kummer-vertaling (Amsterdam 1968) blz. 153-225). Ook in *Féerie pour une autre fois I* (1952), *D'un château l'autre* (1957) en een aantal interviews komt hij op zijn Afrikaanse avontuur terug.

De brieven die hij tussen mei 1916 en april 1917 onder andere aan zijn ouders en aan zijn jeugdvriendin Simone schreef, tonen een persoonlijkheid in wording. In zijn uitspraken zitten talloze tegenstrijdigheden. Zijn ideeën zijn nog nauwelijks gevormd, maar in zijn afzondering krijgt Louis volop gelegenheid om afstand te nemen van wat hem in de oorlog is overkomen en zich te bezinnen op wat er in Europa nu eigenlijk gaande is (brief 30). Soms is hij kinderlijk naief, andere momenten geeft hij blijk van een koel cynisme. Hij wil vrij en onafhankelijk zijn, even later pleit hij voor tucht en orde. Toch wordt hij zich bewust van de uitzonderlijke situatie waarin hij zich bevindt en heeft hij nauwelijks verwachtingen van de toekomst die hem in Europa te wachten staat.

Meer dan om hun literaire kwaliteiten of om wat ze over Louis onthullen, zijn deze brieven van grote documentaire waarde: ze geven een beeld van een tijd waarin het kolonialisme nog volop bloeit en waarin Europa verscheurd wordt door oorlog.

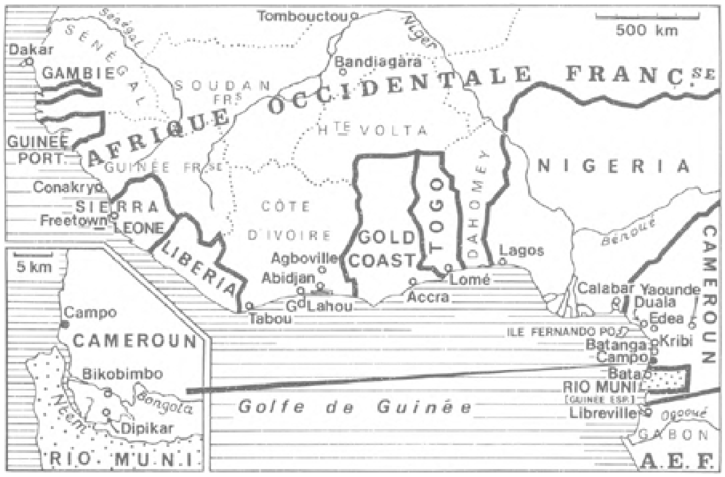
Ver weg van dit geweld profiteert Destouches in Afrika van een ongekende vrijheid. ‘Het absolute ontbreken van commentaar op mijn gedrag en de grote, absolute, totale vrijheid’ doen hem weinig naar huis terug verlangen.

Maar Afrika is vooral belangrijk geweest voor de vorming van zijn belangstelling. Het heeft hem op het spoor gezet van de twee voornaamste interessen die tevens zijn verdere leven hebben bepaald: de geneeskunde en de literatuur. In de rimboe heeft hij een compleet apotheekje ingericht - in de brieven aan zijn ouders doet hij vaak alleen maar bestellingen - en helpt hij de inlandse bevolking als een soort blotevoetendokter bij de bestrijding van ziekten (vooral de slaapziekte).

Hij doet dierproeven om het effect van alcohol te bestuderen en voert zelfs eenvoudige operaties uit.

Wat zijn belangstelling voor literatuur betreft leren we uit de brieven dat hij in Afrika bijzonder veel las. Bovendien zette hij er zijn eerste literaire vingeroefeningen op papier: twee gedichten, een stukje vertaling van Kipling en de korte novelle *Des vagues.* Hoe onhandig en pretentieloos die pogingen ook zijn, toch zien we, met name in de brieven aan Simone, dat hij al bewust bezig is met de taal en naar een persoonlijke manier van schrijven zoekt. De Afrikaanse periode kunnen we in het leven van Destouches beschouwen als een scharnier: ze betekent het einde van zijn jeugd maar opent tegelijk de wegen naar zijn uiteindelijke volwassenheid.

Jan Versteeg
oktober 1979



Kaartje van Afrika en het gebied waar Destouches verbleef.

De brieven werden gekozen uit: *Cahiers Céline 4* - Lettres et premiers écrits d'Afrique 1916-1917, Gallimard 1978, en vertaald door Elly Vlaar (brieven 30, 32, 34, 37, 43, 52) en Jan Versteeg (brieven 2, 5, 7, 9, 11, 20, 27, 29, 35, 39, 63, 80, 84).

N.B. Onjuistheden in spelling, interpunctie enz. zijn in de vertaling zo getrouw mogelijk weergegeven.

2. Aan Simone Saintu

Grand Café Guillaume Tell
Eugène Grand, Eigenaar
Le Havre
Telefoon 55
(eind april of helemaal begin mei 1916)

Lieve Vriendin.

Mijn overhaaste en niet erg correcte vertrek heeft je ongetwijfeld verbaasd, als ik je tenminste nog verbazen kan. Alles, mijn besluiten en mijn daden zijn grillig.

Toch heeft, in dit bijzondere geval, mijn ‘wil’ geen schuld. en komt het door een gebeurtenis buiten mijn wil dat ik niet in de gelegenheid ben geweest afscheid te nemen van jou en je familie-

‘Nog enkele minuten en ik zal Frankrijk verlaten hebben’ misschien wel voor altijd - een dergelijk voorval is al eeuwenlang uitvoerig gebruikt, veel beter dan ik het zou kunnen, door schrijvers van liefdesromans - voorzichtigheidshalve onthoud ik me er dan ook van - Zonder beven zal ik ‘het Franse land zien samensmelten met de horizon’ en bij dit schouwspel zullen mijn ogen droog blijven als de Sahara, ik heb al sinds lang de gewoonte mijn gevoelens wijselijk in bedwang te houden. en bij zoveel moois wil ik maar één zwakheid bekennen namelijk die welke veroorzaakt wordt door de afstand die ons scheidt, en die ongelukkigerwijs nog groter zal worden

Van nature weinig geneigd tot communicatie was ik met jou verbonden door een vriendschap die ik met je goedvinden graag wil aanhouden. Ik heb bij jou in korte tijd eigenschappen leren waarderen die, zeldzaam bij mannen, vrijwel onbe-

kend zijn bij vrouwen, en die voor degene die ze bezit een zekere belofte voor geluk moeten inhouden, dat wens ik je toe met heel mijn hart - lieve Simone, ik hoop met deze brief een vriendschap tot uitdrukking te brengen die tegen alles bestand is, Zou je aan je ouders mijn verontschuldigingen willen overbrengen alsmede mijn beleefde groeten-

Ik ga verder, niet waar de wind me heen voert, zoals bij een blad, maar de weg die mijn fantasie voor me heeft uitgestippeld, als we het liedje moeten geloven, is dat een heerlijk bedrog.

Hartelijke groeten

Louis-

5. Aan Simone Saintu

Liverpool - Maandag-avond (8 mei 1916)

Lieve Simone-

Na alle bezienswaardigheden van Liverpool afgewerkt te hebben voelde ik me vanmiddag op het toppunt van ellende.

Bij die gelegenheden blijft er voor de arme reiziger slechts een uitweg over, naar de rivier gaan-

Dat deed ik dan ook - en gerieflijk met de ellebogen op de leuning van een draaibrug leunend gaf ik me over aan mijn lievelingsbezigheid die eruit bestaat in het water te spuwen en zodoende steeds groter wordende kringen te krijgen-

Ik had al enkele interessante resultaten geboekt met deze sport waarbij ik prat ga op een zekere bedrevenheid, toen een hand op mijn schouder sloeg en ik niet zonder verbazing mijn oude vriend - monseigneur Bernadotte - herkende[1)]

Het zou kinderachtig zijn te denken dat Monseigneur Bernadotte zijn mijter weer op had, maar toch is het zijn geestelijke stand die hem deze bijnaam bezorgt-

Hij genoot zelfs een zekere reputatie als prediker in het Bisdom Lyon - hij was in die tijd particulier secretaris van Zijne Eminentie in deze stad - toen hij om redenen die mij nog steeds niet bekend zijn, een carrière die beloofde briljant te worden in de steek liet, en door de wereld ging reizen-

Zijn vroegere werkzaamheden die hem slechts met de handel in heilige geesten vertrouwd hadden gemaakt, maakten hem niet zo geschikt voor winstgevender zaken. en die arme Bernadotte probeerde achtereenvolgens alle beroepen op alle breedtegraden.

Ik informeerde naar zijn huidige toestand en hij vertelde me dat hij dezelfde avond zou inschepen aan boord van een stoomschip naar Zuid-Amerika in de hoedanigheid van Boekhandelaar aan boord - naar hij mij bekende leek het hem een nogal wisselvallig baantje-

Monseigneur Bernadotte is een geestig prater en ondanks de warrelingen van zijn bewogen bestaan heeft hij nooit helemaal de gewoonte afgeleerd in zijn woorden de preekstoel te laten doorklinken-

Hij vertelde me onder andere een verhaaltje - dat me wel aardig leek.

Toen hij in zijn jonge jaren kapelaan was in Tours, was hij belast met het godsdienstonderwijs en hij vertelde zijn kudde jonge toehoorders uitgebreid over

1) Persoon wiens identiteit niet kon worden achterhaald.

de genoegens van het paradijs, tot een jonge gelovige van vier jaar hem bij het uitgaan van een van die lessen de volgende vertrouwelijke vraag stelde:

'Als ik nu de hele ochtend met de Engelen heb gespeeld, vindt God het dan niet goed als ik 's middags met een Duiveltje speel?'-

Ik vertrouwde mijn vriend Bernadotte toe dat ik me verveelde, waarop hij me meedeelde dat de Bibliotheek van Liverpool vertrouwelijke papieren bevatte van de Verschillende Duitse hoven, van het grootste Belang-

Ik bedankte hem snel, en we namen geen afscheid maar zeiden tot ziens - Ons beider rusteloosheid hield in onze ogen de belofte in dat we elkaar op langere of kortere termijn zeker weer zouden ontmoeten.

Daarna verwijderde hij zich in het donker en ik hoorde nog heel lang het geluid van zijn voetstappen op de kade - eentonig en in een afgepast ritme door zijn ervaring met processies-

Je zeer toegenegen
Louis

7. Aan Simone Saintu

(Liverpool, 9 mei 1916)

Lieve Simone-

Vanaf morgen drie uur zal ik deze steeds melancholieker wordende stad verlaten hebben het zal niet eens in vrolijk gezelschap zijn want we zijn maar met z'n tweeën aan boord aangezien de Equator slechts een gering aantal vurige bewonderaars bijeen schijnt te brengen-

Ik was vandaag in de Bibliotheek om die fameuze papieren door te nemen, over het algemeen zijn ze grof schandalig of treurig laag bij de grond. behalve een heel verfrissende liefdesroman tussen een Hertogin Louise de Brunswick en een zekere Chevalier d'Aubant die het verdient heel speciaal genoemd te worden en die ik je beloof te zullen vertellen[1)] als ik tegen die tijd mijn ongelovige ziel tenminste niet aan Onze Lieve Heer heb teruggegeven. die er waarschijnlijk behoorlijk mee in zijn maag zal zitten-

Het stormt vandaag verschrikkelijk. en ik bedenk niet zonder droefhied dat die arme Monseigneur Bernadotte - in zijn drijvende boekenwinkel die hem naar het land van de Tango brengt - wel heel erg door elkaar geschud moet worden-

Een laatste woord, Schrijf me dikwijls, zo dikwijls mogelik je weet dat je brieven dubbel welkom zijn - in de eerste plaats omdat ze van jou komen en vervolgens omdat ik zeker geen andere zal krijgen...

Je zeer toegenegen
Louis des Touches

C° Forestière Shanga Oubang
Duala-

1) Deze 'fameuze papieren', waarvan ook sprake is in brief 5, zijn nooit teruggevonden.

De markt van Jabassi, Cameroun.

9. Aan zijn vader[1)]

Sierra-Leone (Freetown[2)], 25 mei 1916)

Beste Pa

Ik heb de laatste drie dagen last van hevige koorts-

Niets meer op de Spaarbank stuur me 1000 F[3)]. Ik zal in Parijs het geeft niet wat voor werk doen - om u terug te betalen - maar ik kan hier niet blijven - Ik ga verder naar Duala Schrijf me daarheen.

Hartelijke groeten.

Louis

C.F.S.O.[4)]

Duala-

11. Aan zijn vader[1)]

(Freetown, 27 mei 1916)

Niets tegen Moeder zeggen stuur andere kaart naar huis

Zo'n hevige koorts - Stuur Geld Duala op mijn rekening Banque Afrique Equatoriale. Zal er niet aankomen als ik het uithoud. Vergeef me kan er niets aan doen 2 doden aan boord

Louis

1) Geadresseerd aan: M. des Touches / C^{O} du Phénix / Correspondance Incendie / 33 Rue Lafayette / France / Paris. Het kantoor waar zijn vader werkt.
2) Hoofdstad van Sierra-Leone (Britse kolonie) en eerste aanlegplaats van de *Accra*, het schip waarmee hij onderweg is.
3) Zie brief 32.
4) Compagnie Forestière Shanga Oubangui.
1) Eveneens naar het kantoor van Le Phénix.

Het ziekenhuis van Douala dat ook in *Voyage / Reis* een rol speelt.

20. Aan Simone Saintu

(Lagos)

Lieve Simone-

Niets is zo aantrekkelijk als een Afrikaanse stad - walgelijk ongezond, warm zwart, vochtig-

wachtkamer van de Hel

Met vriendschappelijke groeten

Louis-

27. Aan Simone Saintu

Onder mijn tak! - ? -
14 juli. (1916)

Lieve Simone.

Waar ben ik, vandaag 14 juli? Ik weet het zelf niet precies, ik weet dat ik twee jaar geleden op Longchamps[1)] was, temidden van zoveel anderen die er nu niet meer zijn. er zijn vele, vele droeve dingen gebeurd.

Ik ben, bedroefd vandaag, waarom is het de koorts, is 't het verleden, misschien alletwee

Al bijna acht dagen loop ik voor me uit, door het bos, ik ben nog niemand tegengekomen, en, als de kaarten juist zijn zal dat de eerste veertien dagen niet gebeuren ook

Er zijn, lieve Simone, zo van die grauwe ogenblikken, waarop om de een of andere reden, heel je wezen verslapt, een innerlijk gevoel van walging grijpt je naar de keel, de geur van vochtige mest die uit de grond opstijgt wordt onverdraaglijk, de negers worden nog zwarter, de bewegingen vermoeid, duizend ontmoedigende gedachten verdringen zich in je geest, als je niet oppast tenminste, algehele lamlendigheid en natuurlijk koorts-

1) Zie voor deze herinnering aan de grote militaire parade op 14 juli 1914 de roman-versie die Céline ervan heeft gemaakt in *Féerie pour une autre fois*, I (Gallimard, 1962), blz. 199-203, alsmede de uitspraken gedaan in het interview met Claude Bonnefoy die staan in *Cahiers Céline* 2 (Gallimard, 1976), blz. 212.

's Avonds vooral, als ik onder het takkengewelf mijn

kamp heb opgeslagen als mijn dragers slapen, als mijn dagelijkse stuk aap staat te koken, op een weerbarstig vuurtje van vochtig hout, als ik om de een of andere reden verdrietig ben, overvalt me een soort bange schaamte., ik ben bang in dat grote door bomen gevormde hol, tevergeefs zoek ik naar de sterren, duizend diergeluiden die door de echo nog versterkt worden lijken te protesteren tegen mijn aanwezigheid[2).]

Céline en zijn honden.

En ik beken je dat ik op die ogenblikken oppas om niet met mijn enige lepel tegen de wand van mijn enige pan te stoten, uit angst om lawaai te maken.

Dan geef ik me heel zachtjes over aan droefgeestige overpeinzingen betreffende mijn zwerversbestaan... maar meteen zie ik het alledaagse beeld van het Europese confort voor me, van het gekunstelde, geregelde, afgepaste, afgewongen, afgemeten, van het nodige commentaar voorziene leven van de mensen daarginds, eng, bemoeiziek, verwaand, beriepen, en mijn verveling verdwijnt, ik voel me bevrijd van mijn angst, tegen al die dingen beschermd door mijn grote afzondering-

En als iemand me kon gadeslaan zou hij mijn aandacht zien verdubbelen, voor het vochtige en weerbarstige vuurtje waarop, in mijn enige pan, met veel moeite een stuk taaie aap staat te koken

Je oude vriend-

Louis-

29. Aan zijn ouders

Depikar[1)], 29 juli (1916) -

Beste Ouders-

Alles gaat goed, vooral de zaken - Ik heb al meer dan het geld van mijn reis-

2) Deze herinnering vinden we terug in *Voyage au bout de la nuit* (Gallimard, 1962, Bibliothèque de la Pléiade) blz. 168, 170, 178, en in *Féerie* I (zie boven), blz. 183-187.

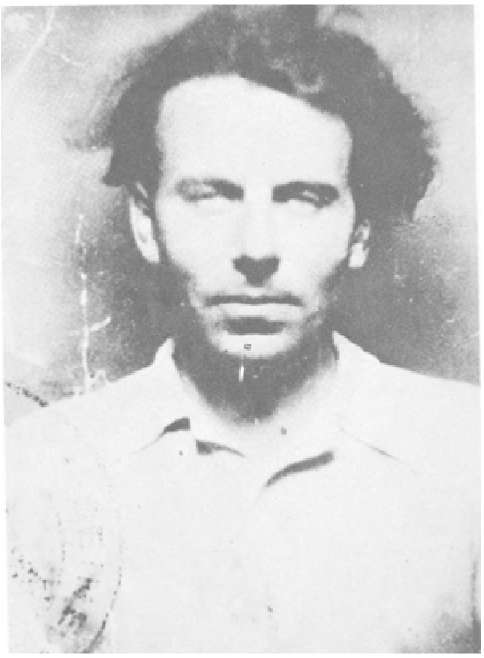
1) Depikar = Dipikar, een inmiddels (volgens gegevens uit 1962) verlaten dorpje in de buurt van Bikobimbo, twee kilometer ten noordoosten van de rivier de *Ntem* (ook wel *Rio Campo* genoemd). Het gebied er omheen heette in 1916 het persoonlijk eigendom te zijn geweest van de Duitse keizer.

Het werk is erg zwaar, maar dankbaar wat de resultaten betreft, De tweede postzending heb ik nog niet ontvangen, waarschijnlijk zit er het geld bij dat ik gevraagd had ik zal het dadelijk terugsturen-

Hier, regentijd, in Frankrijk geen enkel idee hoe dat is - Heel gemene koorts in deze periode - gelukkig nog niet getroffen-

Ik Reis aldoor bijna dag en nacht, als ik genoeg heb zal ik Afrika verlaten en in New-York mijn geluk gaan beproeven Op dit moment is er in Parijs voor mij steeds minder te doen

Ik zal erg blij zijn als alles loopt zoals ik het voorzie - Dat wil zeggen nog ongeveer 3 maanden Morgen duurt de oorlog al bijna 2 jaar - Het is afschuwelijk-



Pasfoto van Céline uit 1915.

Tot spoedig
In goede gezondheid maar blijf oppassen-
Louis

30. Aan Simone Saintu

Compal, 31 juli (1916)

Lieve Simone,

Ik ben zojuist in dit plaatsje aangekomen, maar er was geen post voor me, jammer, ik kan niet geloven dat je je vriend vergeet. De posterijen zullen dus wel de schuldigen zijn.

Vandaag is het nu twee jaar geleden, dat ik uit Rambouillet vertrok, op zoek naar het grote avontuur. Sindsdien is er heel wat gedood en wordt er nog steeds gedood, onvermoeibaar en tot vervelens toe. De oorlog begint op een walgelijke tragedie te lijken, waarbij het doek steeds zakt en weer opgaat, voor een publiek dat het zat is, maar dat geen fut meer heeft om op te staan en te vertrekken.

Céline rond 1933.

Bijna alle mannen waarmee ik op expeditie ben gegaan, zijn omgekomen. De enkelen die zijn blijven leven, zijn invalide wrakken geworden. Weer anderen, zoals ik, zwerven zo'n beetje overal rond, in de hoop wat rust te vinden en te vergeten, maar ook dat kunnen zij niet meer vinden.

Dat lot is ook vele anderen beschoren, lieve Simone, en de oorlog zal veel van zulke 'dolenden' op zijn geweten hebben.

Vooroordelen die in het sociale verkeer gewoonlijk opgeld doen, blijken het niet te houden. Zij bieden immers niet voldoende houvast aan hen, die van dichtbij de wanhopige gezichten, de gebroken houding, de stuiptrekkingen van de gewonde lichamen hebben gezien van die talrijke mannen vlak voor hun dood. En dan te weten, dat deze slachtoffers in het normale burgerleven een 'gevestigde reputatie' genoten, of een 'aanzienlijke positie' bekleedden, en nog meer van die vanzelfsprekendheden, die hen jarenlang hebben geholpen de massa's bezitlozen, die zich eerbiedig aan hen onderwierpen, de wet voor te schrijven.

Wat was dit een zielige vertoning, beste vriendin, die de meeste mensen opvoerden voor de dood, die geen genade schenkt aan povere acteurs.

Hoeveel windbuilen heb ik niet als ballonnen zien leeglopen, terwijl zij enige dagen tevoren nog respect afdwongen van hele volksstammen ondergeschikten.

Ik kan dan ook, zoals vele anderen, nog slechts een armzalige scepsis opbrengen voor die horde opscheppers, voor het merendeel imbecielen. Hun enig talent bestond hierin,

dat zij tussen henzelf en hun publiek een scherm ophielden, dat ondoorzichtig was of liever van een flatteuze kleur. Daardoorheen bekeek de kudde zijn onderdrukker, kwam er soms tegen in opstand, maar bevestigde daarmee juist het doeltreffende van deze bedrieglijke schijnvertoning.

De dood, die men niet kan misleiden, heeft die verderfelijke betovering verbroken, en de mensen, wie ze ook zijn, komen mij allemaal nu zo verschrikkelijk hetzelfde voor. Zij proberen zich slechts op twee manieren, en dan nog zelden, boven de massa te verheffen, door slechtheid of door sluwheid.

Zij zijn allemaal evenzeer aan het leven gehecht, en willen dit slechts om drie redenen prijsgeven - het huidige vuur, dat veel wegheeft van een of andere phobie; door gebrek aan fantasie[1)], dat aan geestelijke armoede grenst; en tenslotte vanwege een derde en laatste reden, een flinke dosis eigenliefde.

Noem dit alles zoals je wilt, verdraai of verander de woorden, probeer een excuus te vinden, je zult geen andere motieven vinden voor dit grootste offer. Geef het de meest fraaie en hoogdravende benamingen, verhef het tot bezielde momenten, je kunt er niet onderuit.

Het schaarse groepje lafaards, dat overblijft, lijkt dan heel klein, maar er is slechts een klein zetje nodig om hen in een van de drie categorieën onder te brengen, waarvan velen zich er domweg in laten stoppen.

Dan blijft er tenslotte nog een heel klein groepje van schijtlaarzen over, waarop de drie genoemde redenen niet van toepassing zijn. Of zij, die slechts een van de drie eigenschappen in een overdosis bezitten, zodat de andere twee niet aan bod komen.

Deze grote beproeving heb ik nodig gehad om mijn gelijken, over wie ik al twijfels had, tot op de bodem te leren kennen. En ik ken ze nu. Ik heb de mensen ingedeeld, zonder mezelf daarbij te sparen. En ik ben, zoals ook vele anderen, tot de slotsom gekomen, dat wij nooit meer afhankelijk kunnen zijn van andere mensen, die haast allemaal zo verschrikkelijk hetzelfde, zoniet minder, zijn.

Denk nu niet, mijn beste Simone, dat ik een ingebeelde dwaas ben, en dat ik tot een club van jonge estheten behoor, die met een misprijzende neerbuigendheid de rest van de mensheid behandelen, die aan hun mensonwaardig en allesvernietigend oordeel is overgeleverd.

Het centrum van de wereld heb ik heus niet in mijn navel verlegd.

Ik weet best, dat er mensen op de wereld zijn, voor wie ik zou willen buigen, maar ik zou niet graag met hen aan één tafel willen zitten. Deze mensen zijn in het algemeen nog veel arroganter. Zij eisen van hen, die van hen afhankelijk zijn, een eerbiedige onderwerping, die bij mij voorgoed verdwenen is en ook niet meer mogelijk is, omdat ik het absurde ervan heb ingezien.

Daarom trek ik de wereld rond, en zal die altijd blijven rondtrekken, terwijl ik me met de meest gekke dingen bezighoud. Daarom ook zullen vele anderen, die het door hebben, zich bij ons aansluiten. En daarom zal het regiment van ‘ontspoorden’ en ‘dolenden’ zich met talloze eenheden versterken. Dat is de fatale terugslag van de desillusie, de boei waaraan de eigenliefde zich vastklampt, het bolwerk tegen de slaafsheid, die onteert en verlaagt, maar waartegen niemand zich verzet, omdat slechts wij de hersens hebben om die te doorzien.

Denk nu ook niet, dat ik een of andere mensenhater ben geworden. Integendeel, ik zie graag mensen, hoor hen graag, maar ik pas er wel voor op me door hen te

1) Dit wordt later een beroemd gezegde in *Voyage au bout de la nuit* (vert. *Reis naar het einde van de nacht*), Gallimard, 1962, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 22-23: ‘Wanneer men geen fantasie heeft, stelt doodgaan weinig voor, wanneer men die wel heeft, is doodgaan teveel.’

laten inpakken. Als je het klokgelui wilt horen, kun je er beter zover mogelijk vandaan staan, van dichtbij is het een oorverdovend lawaai.

Céline en zijn vader te paard

Ik heb een zwaarbeproefd man gekend, die een veelbewogen leven achter de rug had. Hij meed hatelijke mensen en placht te zeggen: Het enige dat ik van de omgang met mensen heb overgehouden, is een grote mate van scepsis en een grote toegeeflijkheid, tegenover hen en tegenover mijzelf.

Dat is geloof ik alles wat het leven kan opbrengen, niet genoeg om het te betreuren, teveel om het te willen verlaten.

Victor Hugo, die tijdens zijn leven nu niet bepaald een groot asceet is geweest, heeft gezegd: Alleen voor het genie moet men buigen, en voor de goedheid moet men knielen.

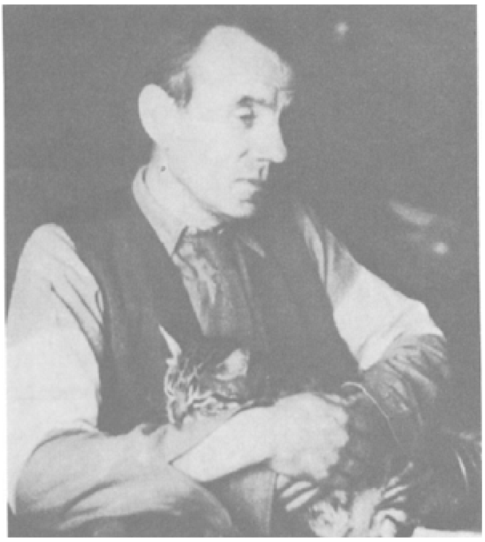
Wil je de laatste horen. Bij het aanwerven van Senegaleze arbeiders voor ons leger, is er ongelukkig genoeg een opstand uitgebroken. De opstandelingen, die trouwens werden aangevoerd door Duitse officieren en Turken, die uit Egypte kwamen, hebben zich meester gemaakt van Tombouctou[2)] - en hebben heel wat Europeanen vermoord - Ik geloof, dat de opstand nu bedwongen is.

Het werven van deze inboorlingen gebeurde trouwens bij parlementair besluit. De zwarte bevolking wil daar echter niets van weten, en erkent Frankrijk niet als bezitter van de koloniën.

Het zijn trouwens primitieve wilden, en bij de inscheping van een contingent in Conakry, werd een klein meisje zowat levend opgegeten door een paar van die ‘dappere Senegalezen’. Omdat er toevallig een stukje schouder op de kade

2) Dit deel van het huidige Mali (Opper-Volta) was het strijdtoneel van bloedige twisten vanaf dec. 1915. Een opstand van volksstammen, die weigerden dienst te nemen in het Franse leger, bereikte zelfs Bandiagara, en werd pas in sept. 1916 bedwongen.

werd teruggevonden, kregen de plaatselijke autoriteiten er lucht van, en dit had een enorm schandaal ten gevolge. Het militaire apparaat, dat zelfs de vage schaduw van een burgerlijk ambtenaar niet kan luchten of zien, werd rijkelijk door het slijk gehaald door deze burgers, voor wie sabels onverteerbaar zijn. - Maar daar de koloniën boven alles heilig zijn, en omdat er meer dan genoeg zwarte meisjes overblijven, min of meer goed voor consumptie, komt het altijd weer in orde.



In het Rigshospital van Kopenhagen, winter 1947. Bébert en Céline.

Vertel deze geruchten maar niet verder. We moeten alles rosekleurig zien, zelfs de negers. Het is nooit goed de waarheid te zeggen, vooral nu niet, en zelfs niet in gedichten:

> En het minste wat ik erover zou kunnen zeggen
> Zelfs al probeerde ik het in lyrische verzen
> Zou haar breken als een rietstengel[3)]

Men zou je dan een gladde pessimist vinden, en je zou veracht worden door die duizenden stommerikken, die gek op rose zijn.

Omdat ik hier nog enige tijd blijf, hebben de inboorlingen uit deze streek me iets laten zien wat me erg verbaasde en een diepe indruk op me maakte.

Je vlecht een cirkel van lianen, met een doorsnee van ongeveer 50 centimer. Je legt die cirkel op de grond, zet er middenin een schorpioen - en je steekt de lianen in brand, de schorpioen is dus omgeven door het vuur, hij probeert meteen uit de cirkel te komen, maar tevergeefs - hij draait zich om en om, kruipt naar links en naar rechts, maar kan er niet uit - dan blijft hij onbeweeglijk binnen de cirkel liggen, prikt zichzelf langdurig boven het borstgedeelte, vergiftigt zich en is bijna tegelijkertijd dood.

Deze zelfmoord bij een dier is geloof ik nauwelijks bekend, en zou wel eens een bijdrage kunnen leveren aan de strijdvraag wat sterker is, het verstand of het instinct. Ik zal E. Perrier hiervan op de hoogte brengen. Hij verzamelt al deze feiten voor een boek dat hij van plan is te schrijven. Hiervoor heeft hij gegevens nodig over de fauna van Equatoriaal Afrika.

Ik schrijf je vanuit een afgelegen hut, waarvan het dak nogal wat gaten vertoont. En ik denk aan een zin van J. Renard 'De zon reeg de gaten van het dak aaneen en doopte haar stralen in de koele schaduw'.

3) Uit: *La nuit de mai*, van A. de Musset.

Vóór mij schiet uit de grond op een grote dot rode bloemen, zonder enig groen, net als een kolossaal boeket zonder enige bladeren, niet erg mooi.

Een hele kleine kolibrie schommelt heen en weer in de bloemkroon van een reusachtige winde.

Doe iedereen mijn groeten, en voor jou, lieve Simone, mijn allerhartelijkste groeten,

Louis.

32. Aan zijn ouders

Campo - 20 augustus 1916

Beste Ouders,

Ik ontvang zojuist Uw brieven, ik vind het ellendig te horen dat U beiden ziek bent - ik zal de 500 F terugzenden zodra ik die ontvangen heb.

Mijn gezondheid laat niets te wensen over, ik werk hard - Ik heb al flink wat geld opzij kunnen leggen, dat me goed van pas zal komen als ik naar Amerika ga om daar mijn geluk te beproeven. Ik kan wel hier blijven, maar ik weet tevoren dat me dat mijn gezondheid gaat kosten, en de materiële voordelen, hoe groot ook, wegen daar niet tegenop.

Zoek vooral geen verband tussen de 1000 F en het telegram.

- 1°. Toen ik op doorreis in Liverpool was, werd ik gewaarschuwd door vrienden van me, dat Geoffrey een gemene lastercampagne tegen me op touw had gezet, die me bijna ernstig heeft benadeeld. Toen het me gelukt was zijn plannen te verijdelen, ben ik onmiddellijk een tegenactie begonnen, en vóór mijn vertrek uit Engeland heb ik hem toch een loer gedraaid, die hem zal heugen, maar niet zonder dat ik hem eerst gewaarschuwd had.- Vandaar dat telegram.

- 2°. 1000 F.- Toen ik in Siera-Leone aankwam, of het nu kwam door de overtocht of door iets anders, kreeg ik opeens hevige koorts. Daarbij nog de praatjes van de passagiers, en ik had al gauw besloten naar een ander land te vertrekken - Vandaar die 1000 F.

Wat er ook over Equatoriaal Afrika gezegd wordt, het is nu niet bepaald een streek waar je voor je gezondheid naar toe gaat, zelfs al leef je matig en neem je de regels op het gebied van de hygiëne strikt in acht - Moet ik dan maar weer

naar Frankrijk terug? Waarom zou ik ?-?- Het schijnt op het ogenblik heel moeilijk te zijn daar aan een baan te komen - Aan de andere kant zal het leven in Frankrijk, zoals ik dat kan inrichten overeenkomstig mijn middelen, me slecht bevallen. Daarbij zal ik natuurlijk thuis kunnen slapen en eten, en ik weet van mezelf dat ik te wispelturig ben om geregeld te werken. Ik besef heel goed, dat ik pas onder druk van de omstandigheden werk van langere adem onderneem, anders loop ik groot gevaar eindeloos te blijven klungelen, en dat kan maar al te vaak maanden duren-

Het lijkt me nog zeer de vraag of de handel zich na de Oorlog weer zal herstellen. Er zal kapitaal van buitenaf moeten worden aangetrokken, want ik heb niet de indruk dat Frankrijk over zo enorm grote hoeveelheden liquide middelen beschikt. En dan, wie weet wat ons nog allemaal boven het hoofd hangt, zelfs als we werkelijk de oorlog winnen ?-??-

De vredesonderhandelingen zullen zich maanden en maanden voortslepen, tijdens welke[1)]. Daarna zullen de binnenlandse twisten weer oplaaien, heviger dan ooit. Tegen die tijd zal het besef van eerbied voor het menselijk leven helaas helemaal verdwenen zijn. Het is goed mogelijk dat door dit gemis die twisten, die toch al bitter en pijnlijk waren, niet nog tragischer en bloediger zullen zijn dan ooit het geval is geweest.

Dat men op de weg naar vooruitgang zo'n algehele terugval heeft geboekt, moet wel zijn weerslag hebben - en van een aard die wellicht nog onbekend is. Juist de volken die bij de oorlog betrokken zijn, zullen daardoor in het hart worden getroffen.

De enige kans ligt nog in een gelukkig huwelijk. Daar denk ik nog maar niet aan. Ik geef de voorkeur aan mijn onafhankelijkheid boven een of andere band, zelfs die van een huwelijk, ook al leid ik een zwerversbestaan en bezorg me daarmee een onzekere toekomst.

De toekomst ziet er niet zo somber uit, als moeder voorspelt. Een jongeman tot 24 of 25 jaar kan nog altijd zijn weg vinden. U moet bedenken dat ik de dienst niet was uitgekomen, als ik de normale weg zou hebben gevolgd.

Ik zou misschien wat meer gezien hebben, als ik verstandig was geweest - is dat niet de enige ambitie die men op de wereld kan hebben. En wie weet, wellicht slaag ik nog op zekere dag in het leven.

Ik drink water, dat is al heel wat, hoeveel mensen kunnen me dat nazeggen, en na zo'n leven zoals ik dat geleid heb ?-?--

Breng mijn groeten over aan allen die naar me vragen. Zeg hun maar dat ik mijn leven niet als publiek misdadiger zal eindigen en ook niet bij de armenzorg terecht zal komen, dat mijn ongeregelde leven me nog niet van een gezondheid heeft beroofd, die menigeen me benijdt, dat ik maar twee afwijkingen heb, een verlamming van het spaakbeen[2)], die me een militaire onderscheiding[3)] heeft opgeleverd, en zo nu en dan een lichte phobie, die me nog niets heeft opgeleverd.

Zorg allebei goed voor Uzelf. U wilt weer in Parijs gaan wonen? Ik vind dat ik niet de geschikte persoon ben om in Uw plannen betrokken te worden of er iets tegenin te brengen. Tot nu toe heb ik me immers altijd koppig verzet tegen belemmeringen die mijn eigen plannen in de weg stonden.

Maar als vader het niet goed maakt, geloof ik dat het beter is om aan zee te gaan wonen, niet te ver weg. U kunt dan een pied-à-terre in Parijs aanhouden, waar U af en toe naar toe kunt gaan.

Wanneer U deze brief ontvangt, zit ik niet meer voor lange tijd in Kameroen.

1) Het einde van de zin is in de originele versie niet ingevuld.
2) Liep in december 1914 een schotwond op in zijn rechterarm.
3) Deze onderscheiding werd hem toegekend op 28 december 1914 bij ministeriëel besluit.

Ik hoop tegen october hier weg te gaan.- Houdt mij nauwkeurig op de hoogte van Uw beider gezondheid, en als er iets bijzonders is, telegrafeer mij dan, want dan kan ik - zondig - onmiddellijk komen.-

Milon is een laffe spelbreker.- Ingesloten een brief aan hem.

Wij zitten op het ogenblik volop in de regentijd. Het is de ene zondvloed na de andere. Een onherbergzaam land, dat kan ik U verzekeren. Je moet er niet langer blijven dan nodig is. Even hard werken, flink veel verdienen, en dan snel wegwezen.

Hartelijke groeten,

L- Des T

34. Aan Simone Saintu

Campo, 22 augustus 1916.

Lieve Simone,

Ik ontvang zojuist je brief - 4 nietszeggende kantjes. Waaraan heb ik die te danken, aan het offensief waar je over schrijft? Ben je daar zo vol van, dat de relatie met je oude vrienden eronder lijdt? Of heeft het leven je meegezogen in zijn verlokkende maalstroom, en heb je me daarom zo weinig meer te zeggen?

Nee, kom op, Simone, doe er eens wat aan - en vergeet me niet, dat is heel erg.

Zelfs in de meest woelige perioden van mijn veelbewogen leven ben ik de echte vrienden nooit vergeten.

In de tijd van Socrates waren zij zeldzaam, nu behoren zij tot een bijna uitgestorven ras. Echte vriendschap is het enige dat de mens behoedt voor wanhoop.

Je zult er later over kunnen oordelen, wanneer je, zelfs tot je tevredenheid, kennis gemaakt zult hebben met andere dingen, die ogenschijnlijk meer beloften inhouden. Deze dingen vragen onveranderlijk en onontkoombaar om steeds meer, willen ze niet in gevaar komen en met je illusies sterven.

Alleen de vriendschap houdt het uit, zonder moeite, want vriendschap is een van die zeldzame gevoelens, die geheel en al op intelligentie berusten en op dat beetje goedheid, dat in ieder van ons aanwezig is.

Al het andere komt, min of meer verfraaid of vervormd, voort uit natuurlijke behoeften, en ondergaat het onontkoombare lot dat het beschoren is. De dingen nemen af, zodra ze niet meer groeien.

Ik ontvang met dezelfde post belangrijk nieuws uit Europa. Het is mogelijk dat ik me in nieuwe avonturen ga storten, waarschijnlijk in Amerika.

Ik houd je ervan op de hoogte, als het je tenminste interesseert.

Pas op voor teveel enthousiasme, lieve Simone. Hecht je niet teveel aan de dingen van het leven. Pascal, die het leven schijnt te kennen, beweerde:

Te Klarskovgaard, winter 1950. Van links naar rechts: de hond Bessy, de kat Tête-de-Chou, Lucette, Bébert, Céline.

> te weten dat het genot van het moment geen vervulling geeft, en niet te weten dat het genot dat men niet heeft, een illusie is, maakt een mens wispelturig.

Ik geloof er wel wat van, maar ik maak me er niet druk om, behalve voor wat mijn vrienden betreft.

Hoewel ik niet zo'n oude zeur als Faguet[1)] wil zijn, wil ik hier toch een gezegde van Prins de Linge[2)] aanhalen. - Nee, ik doe het niet - ik ben niet de geschikte vent om een zedepreek tegen je te houden. Er zijn immers geen stommiteiten, die jij begaat of nog zult begaan, die ik niet al vóór jou heb uitgehaald.

Je hebt het over een schitterend offensief, des te beter - Maar iedere keer als er over een offensief wordt gesproken .... ik stel me dan voor hoe een soldaat er aan toe zal zijn, dood, vermoord, bloedend, rochelend, in de rode modder.

Mijn enthousiasme is dan meteen verdwenen. Probeer het beeld eens voor je te zien, en als je dan nog een greintje gezond verstand hebt, denk ik niet, dat je voortaan nog enthousiast kunt raken over een prachtig uitgevoerd offensief.

Ik zeg je ronduit, dat ik walg van de oorlog. Het is een terugval op de weg naar vooruitgang. Ik behoor niet tot diegenen die beweren, dat de mens helemaal niet is veranderd, hij is duidelijk beter dan hij was. En iedere keer dat er een verbetering valt te constateren, hoe gering ook, ben ik daar verheugd over, al betekent dit maar een heel kleine overwinning op onze onwetendheid, waarin we nog zijn ondergedompeld, en op de middelmatigheid, die nog steeds de wereld regeert.

1) Emile Faguet (1847-1916), hoogleraar en letterkundig criticus, lid van de Académie Française. Auteur van *Propös littéraires*, *Propos de théâtre*, en van literaire studies (XVIe-XXe Eeuw).
2) Charles Joseph, Prins de Ligne (1735-1814). Oostenrijkse maarschalk, propageerde de buitenlandse literatuur van die tijd.

In het Rigshospital van Kopenhagen, winter 1947. Lucette, Céline, Bébert.

Hoe bloedig de slachtingen van tegenwoordig ook zijn, zeg mij eens of er in deze tijd nog christelijke martelaren voorkomen, of het leven van een gewond en weerloos mens nog afhangt van een opgestoken of een naar beneden gerichte duim - van 10.000 door geestdrift opgezweepte toeschouwers - nee - ...

Verbetering dus.-

Laten we er dan niet over door blijven zagen, en ons als dwazen aan een pessimisme overgeven, waar niemand wakker van ligt.-

Er is niets nieuws onder de zon.

Ik verveel je met mijn geklets, zul je zeggen. Ik stop er dan ook maar mee.

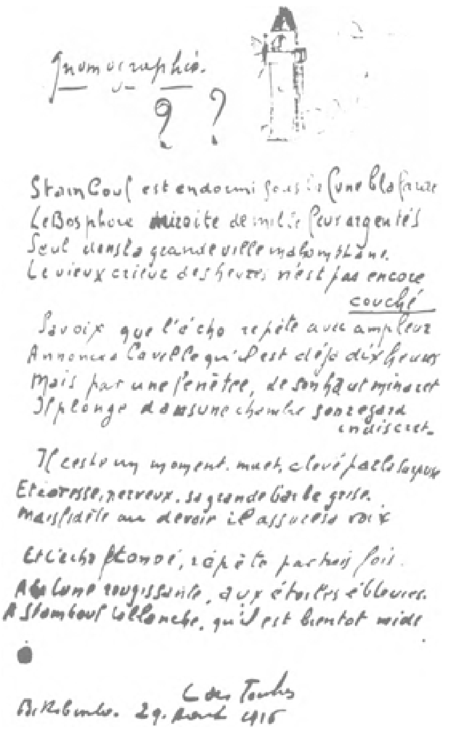
> Zoek gevolgen en oorzaken
> Zeggen zwaarmoedige dromers
> Woorden! Niets dan woorden! Laten we rozen plukken![3)]

Excuses voor mijn gekrabbel. Ik heb een pijnlijke hand. Als je het niet kunt lezen, heb je er nog niets aan verloren.

Je-
L d T

Bovendien betaal ik geen postzegels

3) Uit: *Les Cariatides*, van Théodore de Banville.



Fac-simile van het gedicht 'Gnomographie'.

1)

39. Aan zijn ouders

Campo, 14 sept(ember) 1916

Beste Ouders-

Zoëven kreeg ik een brief van moeder, ik maak me zorgen over uw gezondheid, ik zou ook graag een brief van vader ontvangen-

Ik keer terug uit de rimboe en er wachtte een goed bericht op me, ik ben benoemd tot beheerder van een Cacao Plantage, wat interessant en minder vermoeiend wordt[1]. Ik heb besloten aan de kust te blijven en geld te verdienen.

Ik heb al 5000 F aan de kant en ik zal nog meer verdienen-

Ik stuur u 200 F[2] per postwissel en sluit hierbij een lijst in van boeke die ik graag toegestuurd zou krijgen-

1) Dit gedicht stuurde Louis Destouches zowel naar Simone Saintu als naar zijn ouders. Alleen het tekeningetje rechts boven in de hoek vertoont enkele kleine verschillen.
F. Gibault (zie zijn biografie, blz. 181-182) brengt de titel in verband met het woord 'gnomon', een soort grote wijzer waarvan de astronomen zich bedienen om de zonnestand te meten.

1) De post Dipikar (zie brief 29). De C.F.S.O. had er toen een factorij. De boekhoudkundige bescheiden uit het boekjaar 1916 tonen aan dat de inventaris vrijwel zeker is opgemaakt door Louis Destouches. Het materiaal waarover hij beschikte bestond slechts uit: '1 compleet Picot-bed / 1 koffer met keukenuitrusting / 1 weeghaak', door de Compagnie geschat op een waarde van resp. '200/120/35' F.

2) *stuur u 200 F* is onderstreept, ongetwijfeld door zijn vader Fernand Destouches, en erachter staat: Ontvangen!!!!!!!!! -

Ik heb de 500 F nog niet van de Bank ontvangen Wees gerust, ik ben erg tevreden, ik zal geld verdienen, op een andere manier dan via de gebruikelijke wegen en dat is alles

Mijn gezondheid is heel goed, ik zal me wat meer confort kunnen veroorloven, ik heb 2 paarden-

Wil je me zenden
1 dozijn 'Valet' scheermesjes
zalf voor het gezicht, die gemaakt is door een apotheker - groot en een beetje fijn briefpapier -

Ik heb erg veel haast want het bootje[3], kan niet langer wachten maar in de volgende brief zal ik u interessante details geven over mijn leven hier - Ik ontvang een schrikbarend aantal brieven uit Europa - Ik had nooit gedacht dat ik zo sympathiek was Een groep vrienden en vriendinnen uit Londen[4] sturen me zojuist een schitterende platenspeler met 100 grammofoonplaten ter waarde van minstens 1500 F-

Als mijn vrienden in Parijs Foto's willen hoeven ze maar hetzelfde te doen

Als er op mijn brieven geen postzegel zit komt het omdat ik me op militair grondgebied bevind en profiteer van vrijdom van port een zeldzaam geval - Bewaar de Enveloppen-

Ik ben nog nooit zo braaf geweest, ik verafschuw zwarte vrouwen[5]
Ik heb teveel van blanke gehouden
Tot Spoed(ig)
L d T
Beheerder van de Plantage van Dipikar via *Campo.*

37. Aan zijn vader

Biko(bimbo), 30 augustus 1916

Beste Vadez,

Ik heb in één dag alle kranten doorgenomen, die er in een maand in Frankrijk zijn verschenen. Niets is zo leerzaam en tegelijk zo bedroevend.

Onveranderlijk lees je, hoe men met trots en veel tamtam hoog opgeeft van hervormingen, die noodzakelijk zijn, van

3) De postboot, elders gekarakteriseerd als: 'een overoude kustvaarder' en 'die sukkelende vrachtboot'.
4) De kostbaarheid van dit cadeau geeft te denken. Maar in de Onderwereldkringen waar Louis Destouches te Londen verkeerde ten tijde van zijn eerste huwelijk, was geld geen probleem. (zie Gibault, blz. 169 en 174).
5) In een brief aan zijn vriend Milon schrijft hij: '*Geen vrouwen* ze hebben allemaal syfilis, -'

het soort taktiek dat gevoerd moet worden, een nieuw parlementair systeem dat het land zo nodig moet hebben. En dat alles verpakt in belachelijke, zogenaamd grappige, gezwollen zinnen vol franje. Men is er hierbij alleen maar op uit de lezer er vooral niet aan te herinneren, dat in diezelfde kranten met sarcasme en misprijzen werd gereageerd op diezelfde vernieuwingen, toen die enige weken tevoren bij de vijand werden ingevoerd.

Céline en de erfgenamen van Bébert: van links naar rechts: de kat Flûte, de honden Frieda, Agar en Balou.

Zo las ik een artikel van een bekend militair commentator. Hij zette in geleerde termen uiteen, hoe veel doeltreffender het is een offensief door de artillerie in te zetten, in plaats van door de infanterie. En hij bewijst zwart op wit, dat een dergelijke taktiek wel veel tijd vergt, maar niet te houden is. Hij verzuimt hierbij echter het ongelukkige voorbeeld van het fort de Vaux[1)] te vermelden.

Weer een andere krant bericht, dat de mensen erover klagen dat het leven zo duur is geworden. En om deze toestand te verbeteren, weten onze vroede vaderen natuurlijk niets beters te verzinnen dan dezelfde maatregelen toe te passen, die de Duitsers destijds met succes toepasten, maar waarover wij toen zo geringschattend spraken.

'Der Kaiser' van Duitsland, die eindelijk de ernst van het moment inziet, heeft een beslissing genomen, die zelfs door Saint-Brice[2)] geniaal wordt gevonden. Hij is van plan de gehele samenstelling van de top te wijzigen, en stelt een onbeperkt gezaghebber[2)] aan het hoofd. Dit schijnt een zeer kundig man te zijn, hoewel hij nog geen 43 jaar oud is. Zoiets komt bij ons niet voor. Wel willen wij op het gebied van parlementaire vernieuwingen niet achter blijven, maar wij zijn zo verzot op talenten met veel ervaring. Daarom ook halen we vroegere grootheden van stal, oude ministers van vroeger, die niets beters te doen hebben, of kunnen hebben, dan met hun officiële aanwezigheid hun dunbezaaide publiek in de verschillende badplaatsen onder de kin te strijken.

Sommige gedeputeerden, die nog niet in de schaduw kunnen staan van de roem van Saint-Just en Carnot, dromen ervan de opperste legerleiding in de war te sturen. Of ze willen een extra toelage in de wacht slepen door zich titels, die daar gewoonlijk recht op geven, aan te meten.

Bij al die wanklanken, die voort schijnen te komen uit een luidruchtige en nerveuze verontrusting, komen nog de eindeloze en dreinigerige beschuldigingen, waarmee we onze neutrale pers overstelpen en ons daarmee totaal belachelijk maken.

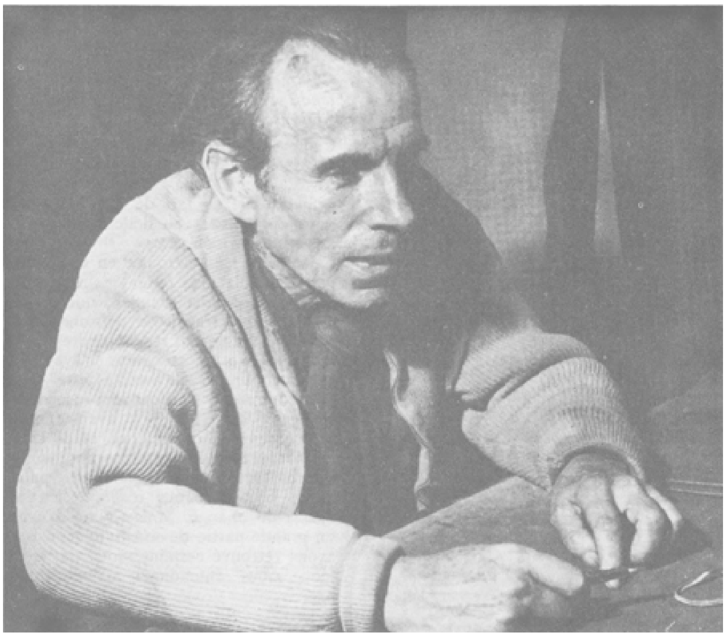
Ik geloof daarin hetzelfde te herkennen, wat ik altijd al heb menen te zien in de rassenstrijd: het afzetten van het verleden tegen de toekomst. Alle beschavingen,

die door de eeuwen heen een tijdlang de fakkel van de vooruitgang hebben omhooggehouden, hebben de cyclus van vooruitgang en terugval vaak via een weg vol hindernissen moeten doorlopen. Bijkomstigheden hebben soms deze gang bemoeilijkt, de opwaartse gang naar het hoogtepunt, of de weg bergafwaarts, versneld of vertraagd. Maar onontkoombaar kwam een beschaving steeds aan zijn einde.

Door het sluiten van gunstige bondgenootschappen, zijn we nu verbonden met de Engelsen, die een wat uitzonderlijke positie innemen, en met de Russen, die nog maar net aan de beschaving deel kunnen nemen. Dankzij deze gelukkige combinatie hebben wij tot nog toe weerstand kunnen bieden aan de krachtige stoten van de vijand.

Op hun beurt zullen ook zij de verzwakkende invloed ondergaan van het verval, en overwoekerd worden door een ander ras. Zo zal het altijd en eeuwig toegaan bij beschavingen die op weg zijn naar beter. Een bepaalde groep mensen zal altijd gedurende een zeker aantal jaren de fakkel van de vooruitgang omhooghouden. Dan zullen zij, uitgeput, die fakkel aan een ander door moeten geven. Tot op de Dag

waarop de wetenschap genoeg heeft aan zichzelf, waarop zij het Leven zal voortbrengen.



Céline in 1956. Slechts een passie: schrijven.

In de eerste oorlogsdagen, toen de eerste schok nog voelbaar was, heb ik de zekerheid gekregen, dat die mensen het nu vertegenwoordigen, en wij het verleden.

Sindsdien voeren wij een oorlog die ons opgedrongen wordt, tegen onze wil. Wij dragen nog steeds, zonder het te willen, het stempel van onze gloriedagen van vroeger. Wij bezitten de moed van twee eeuwen geleden, en zij voeren de oorlog van nu.

Daar zit het 'm in.

Men verbaast zich in Frankrijk met bitterheid erover, dat uit deze kritieke omstandigheden geen genie voortkomt.

Geen enkel genie wordt geboren in tijden van verval. Men verwondert zich erover, dat wij ons niet behoorlijk hebben voorbereid. Dit gebrek is het gevolg van onze mate van verval.

Speciaal voor ons land geldt, dat het er voor Frankrijk na de oorlog slechter uit zal zien dan ooit. Wat moeten we in hemelsnaam met nieuwe veroveringen. Voor de oorlog was ons eigen gebied al te groot voor onze eigen activiteiten. We moesten grotendeels een beroep doen op buitenlandse arbeidskrachten. En wat dan?

In vredestijd is het bijna niet mogelijk principes van gelijkheid door te voeren. In oorlogstijd is dit gemakkelijker, maar het heeft dan ook rampzalige gevolgen.

Wie blijven er over om de Franse gedachte te vertegenwoordigen in dit land, waar de aderlating zover is doorgevoerd op voet van gelijkheid, dat zomin de geleerde als de grootste analphabeet werden gespaard.

Wat zal er straks gebeuren, als die miljoenen mannen uit het leger terugkomen en weer in de burgermaatschappij moeten meedraaien. Van deze mannen zal het land het moeten hebben.

Zij hebben geleerd het leven te minachten, en dit moet wel een kwalijke terugslag hebben op de maatschappij. Ik denk dan nog niet eens aan alle gewoonten van luiheid en onmatigheid, die de lange tijd dat zij onder de wapenen waren en de dood afwachtten, bij hen aangekweekt zal hebben.

Wie zal paal en perk durven te stellen aan de eisen van al die mensen, die een beroep kunnen doen op kostbare instel-

lingen, en recht hebben op uitkeringen, toelagen, schadeloosstellingen van allerlei aard, pensioenen - sociale uitkeringen, die de dag van morgen lichter maken en ongelukkig genoeg het kwaad in de hand werken.

Mannen zullen dan in de minderheid zijn, en vanzelfsprekend zijn zij dan in de markt. Zullen ze zich de moeite geven om hun plaatsen in de maatschappij te heroveren, die in de oorlog door vrouwen werden ingenomen? Ik geloof van niet.

En zo zullen langzamerhand de neigingen, de Latijnse aspiraties van voor de oorlog weer insluipen, en er weer een nieuw werkterrein vinden.

Men zal zich met hetzelfde gemak weer door Frankrijk laten onderhouden, en desnoods, vrees ik, door de Françaises.

In 1843 zei Alfred de Musset al:

Want Frankrijk, gisteren nog heerseres van de wereld
Is in haar diepste wezen getroffen
En, zoals Julia, in de donkerte van de gewelven -
Half dromend, half zieletogend
Struikelend over de plooien van haar in flarden gescheurde gewaad -
Begeeft zij zich op de tast vooruit, dolend tussen de graftomben.

Wat gisteren nog een voorspelling was, wordt morgen bewaarheid.

Een hoogleraar in de chemie van de Universiteit van Harvard zei me op een keer in Londen, toen we over Frankrijk spraken:

'Heerlijk oud land, dierbaar oud volk'

Ik geloof, dat hij hiermee de algemene opinie weergaf, en ongelukkig genoeg ook de waarheid. De geschiedenis heeft bewezen, dat die 'dierbare oude volken' die in die 'mooie oude landen' wonen, moeten verdwijnen.

Als Frankrijk moet sterven, moet zij ook helemaal verdwijnen. Dat lot heeft men die 'dierbare oude volken' vaak willen onthouden. Je kunt niet altijd de hele waarheid zeggen.

Frankrijk, dat voor de oorlog ruim van geest was, hetgeen de charme uitmaakt van oude en intelligente mensen, is sindsdien zo kleinzielig geworden als een zure oude vrijster.

Het is Gallilei in de XVe eeuw duur komen te staan, toen hij volhield dat de aarde draaide. Het is bijna even gevaarlijk in onze tijd te beweren dat het rad van het noodlot draait.

En toch draait het - en neemt mijn arme land erin mee, waar ik toch van hou en van U ook -

L Des Touches

43. Aan Simone Saintu

27 sept(ember 1916)

Lieve Simone,

Ik lees je brief nog eens aandachtig over.

Je verwijt me, dat ik de mensen ervan beticht dat zij te weinig verbeeldingskracht hebben; ze zouden zich niet kunnen voorstellen dat een definitief einde hen wacht.

Ik bedoel iets heel anders. Mijn bewering houdt in, dat de meeste ongelukkigen die zich in feite moedig gedragen, zich ook maar niet in het minst een voorstelling kunnen maken van wat doodgaan eigenlijk betekent.

Zeg eens eerlijk, of je bij alle mensen die hun leven nu offeren, al eerder sporen kon vinden van zelfopoffering. En was die zelfopoffering dan zo verheven, dat ze wilden sterven voor een vaderland, dat je automatisch verliest bij je dood?

Je zult me zeggen, dat het al één van de mooiste verschijnselen is van het ‘nationale ontwaken’, als men zich verheft boven het middelmatige en het gewone. Duizendmaal nee, zeg ik je, nee, nee en nog eens nee - Ik heb gezien, bestudeerd en diep in mij opgenomen het gezicht van de mens die de dood tegemoet gaat, zonder bezieling, zonder vastberadenheid - hij berust, hij begrijpt niet meer. Alle verhalen die je er nog over zult horen, weerleg ik al bij voorbaat. Die ooggetuigen hebben per se iets willen zien, waar niets te zien was. Slechts wanhoop en gelatenheid, ik blijf er bij, valt te lezen van het gezicht van de gemiddelde mens vlak voor zijn dood. En zij, die koelbloedig hun leveren offeren, zich blijkbaar bewust van de omvang en de betekenis van die daad - hebben alleen maar het besluit willen nemen de rol, die zij toebedeeld kregen, goed of slecht te spelen. Maar zij beseffen absoluut niet, en begrijpen ook niet, dat zij hiermee hun instinct tot zelfbehoud totaal verloochenen. Als je hiertegen iets in te brengen hebt, laat het me dan weten, doe het gerust.

Je
L d T

52. Aan Simone Saintu

Bicombo, 12 october 1916

Lieve Simone,

Vanmorgen, toen ik naar mijn bloemen keek, dacht ik aan jou. Hadden we nog in de Grote Eeuw geleefd, dan zou ik hieraan ongetwijfeld hebben toegevoegd, dat ik iedere keer bij het zien van bloemen aan jou moet denken.

Jammer genoeg behoort de Grote Eeuw tot het verleden, evenals ‘Les Neiges d'Antan’ - en op gevaar af dat je me niet erg galant zult vinden, moet ik je bekennen dat mijn gedachte, om van bloemen op jou te komen, een kleine omweg hebben gemaakt, of liever gezegd een psycho-psychische kronkel hebben gevolgd.

Eerst dacht ik eraan dat bloemen er gewoonlijk niet mooier op worden, als zij afgebeeld worden. Alle stillevens, die ik in mijn leven heb kunnen bekijken, zijn over het

Een van de laatste foto's van Céline.

algemeen nogal flauwe aftreksels van de werkelijkheid. Toen richtte mijn gedachte, die vanmorgen zeker in een wat lichtzinnige bui was, zich op de boulevards, tippelde even, schoot dan verschrikt een passage in. Vervolgens stapte zij kordaat, als een keurig dametje dat weet waar ze naar toe wil, de Académie Julian[1)] binnen. Maar plotseling stond ze stil, ontdaan en in verwarring gebracht. Zij bloosde licht, bloosde nogmaals, zo schrok zij van haar eigen blozen, omdat ze dit niet meer gewend was en sinds lang niet had gedaan. Omdat haar vreemde en zo ongebruikelijke gedrag mij enigszins verontrustte, vroeg ik haar dringend wat haar zo in verlegenheid had gebracht. Ik was eerst bang dat zij iets vreemds en onwennigs had gezien en daardoor van haar stuk was gebracht. Maar zij antwoordde mij op een beledigd toontje, dat zij met stomheid geslagen was, omdat ik uit het oog had verloren, dat jij en ik niet meer op de hoogte waren van elkaars doen en laten. Ze deed zelfs een beetje pinnig tegen me, en zei tenslotte dat ze niet wist of ze jou nu wel of niet zag-

Céline, Jean Ajalbert en Elizabeth Craig te Beauvais, begin 1933.

Schrijf me vlug hoever je met je artistieke werkzaamheden bent gevorderd. Een dergelijke scene als vanochtend vind ik altijd hoogstpijnlijk. Ik haat geruzie en wil liever niet gekwetst worden, en mijn gedachte heeft me vanmorgen erg gekrenkt.

Wat zal ik je verder nog voor nieuws vertellen over het leven hier. De dagen volgen elkaar snel op. Af en toe denk ik, hoe volgens de statistieken de gemiddelde leeftijd waarop men sterft, 42 jaar is, dat dit nu wel geheel anders zal liggen na de grote aderlating van deze oorlog, dat men tegenwoordig op vroegere leeftijd doodgaat en dat zeker in de koloniën, en dat het in alle opzichten bespottelijk, kinderachtig, overdreven, onbeschaafd, tegenstrijdig, raar, gek, woest, wild, waanzinnig, stompzinnig, idioot, kinderlijk, amoreel, immoreel en uit de tijd is zich hier ook maar enigszins druk over te maken.

Ik verbouw cacao, zoals je weet. De oogst bedraagt tonnen en tonnen per maand. Ik heb meermalen geprobeerd er eetbare chocolade van te maken, maar ik heb er nog geen stukje uit kunnen krijgen. Ik moet Potin eens vragen hoe die dat voor mekaar krijgt.

Afgezien daarvan, probeer ik wat goed werk te doen. Ik sta aan het hoofd van een apotheek. Ik behandel er zoveel mogelijk negers, alhoewel het me niet erg duidelijk is waartoe zij dienen.

Ik spuit grote hoeveelheden atoxyl-injecties in tegen de slaapziekte, die in deze streek verschrikkelijk woedt, evenals zekere andere ziekten, die bij de zwartjes veel vaker en in heviger mate voorkomen, maar waarvan meisjes het bestaan niet mogen weten, en waarvan de naam alleen al hun verontwaardiging wekt, doordat hun schaamtegevoel danig in het nauw wordt gebracht.

De rest van mijn tijd besteed ik aan microscopisch onderzoek. Ik heb altijd al een grote verering voor de echte waarheid gehad. Ik doe wat onderzoekjes over plantaardige en dierlijke giffen. Om me met eigen ogen te overtuigen van de

schadelijke invloed van alcohol, doe ik wat experimenten op apen. Uit 6 liter alcohol van de beste kwaliteit, is het me gelukt om furfurol te verkrijgen, genoeg om een gorilla bijna op slag te doden. Je zult me zeggen, dat mensen geen gorilla's zijn. Daar ben ik het wel mee eens, hoewel ik hierbij enige, ja zelfs vele reserves heb.

De oude Metchnikoff[2)] is dood (heeft niets te maken met de gorilla). Hij had zich op wetenschappelijke wijze aan een boomtak verhangen. Hij had een boekwerk geproduceerd over de waarheid, dat heel goed was. Ik geloof dat hij de laatste tijd genegeerd werd, zijn microscoop was niet vaderlandslievend genoeg volgens velen.

De laatste tijd is er flink wat gespoten met ‘driekleurine’[3)]-injecties.

Af en toe stijgt het je naar het hoofd - Trouwens zoveel dingen stijgen je naar het hoofd, je gaat er van allerlei kleuren in zien, en soms zie je alles slechts zwart.

Niet geheel de oude!

L. D^s Touches

80. Aan zijn ouders

4 februari 1917.

Beste Ouders -

Toevallig herinner ik me dat ik niet het voorrecht heb gehad antwoord te krijgen op een brief. een heel beleefde, door mij gezonden naar mijn oom Georges Destouches[1)], waarschijnlijk levenslang Secretaris van de Faculteit -

Ik weet niet wat de beweegredenen van deze stilte zijn, en het zal me een zorg zijn -

Of ze een gevolg zijn van drukte die hem op abnormale wijze in beslag neemt of dat hij het eenvoudig vergeten is. het blijft niettemin zeer onbeleefd

Aangezien ik, zover ik weet, niet gezondigd heb tegen de regels van de meest elementaire beleefdheid noch mijn positie in opspraak heb gebracht, onze naam door het slijk

heb gehaald, noch enige bedorven eetwaren aan mijn familie heb geheeld; zou ik u erkentelijk zijn als u hun duidelijk zou willen maken, dat mijn welwillendheid dienaangaande zeer beperkte grenzen heeft, en in geen enkel geval het zonder meer vergeten van grofheden inhoudt - Overigens zou het me meer algemeen gesproken aangenaam zijn als iedereen wist dat ik verzoeningsgezind en volstrekt vriendschappelijk sta tegenover allen die mijn handel een goed hart toedragen en er plezier in hebben me te zien en te nemen zoals ik ben-

Maar zij daarentegen, familie of vrienden, die denken dat ik van het rechte pad af ben of die niet welwillend mochten instemmen met mijn levenswandel, kunnen er vanuit gaan en er definitief en duidelijk van overtuigd zijn dat ze me de p.. op kunnen -, en dat er hierover in hun geest geen enkele twijfel blijve bestaan

Daar moet ieder voor zich, net als bij de beslissingen van de Kolonel, maar het zijne uit afleiden-

Ik vertrek met de eerstvolgende boot naar Duala -[2)]

Op weg, naar nieuwe hemelen, niets is mooier dan de vrijheid, en de verandering die erbij hoort

Hartelijke groeten van jullie

L. des Touches

63. Aan Simone Saintu

5 nov(ember 1916)

Het gebeurde in Nice[1)], al heel wat jaren geleden Ik had 's middags gegeten en liep over de promenade des Anglais terug naar de firma Lacloche waar ik in die tijd werkte.

Toen mijn aandacht werd getrokken door een door enkele personen gevormde onregelmatige kring.

Naderbij komend zag ik dat de aandacht van de wandelaars was gericht op een bank waarop, alleen, een oude man met bakkebaarden zat

In die oude man herkende ik dadelijk Frans Jozef[2)], omdat ik zijn beeltenis al zo vaak in Duitsland had gezien[3)].

In die tijd was ik brutaler aan het worden en beijverde ik me om een van thuis meegekregen tact af te leren door een zeer gedurfd en zeer ongepast zakelijk optreden ten toon te spreiden.

Als bij beginnende misdadigers leek elke gelegenheid me geschikt mijn neiging te versterken.

Ik ging naar die oude meneer met bakkebaarden toe en terwijl ik hem een kaartje van mijn handelsfirma overhandigde verzocht ik hem met mijn allervriendelijkste en meest commerciële glimlach of hij er zijn handtekening op wilde zetten.

De oude Meneer, bekeek het kaartje van alle kanten, en gaf het me opeens terug.

‘U hebt helemaal geen andere zei hij tegen me’

Op dat moment begreep ik dat ik een enorme blunder had begaan Om het voor mezelf en voor hem weer goed te maken, stamelde ik in het Duits enige woorden ter verontschuldiging maar hij had al een visitekaartje uit zijn zak gehaald en zei terwijl hij het me aanreikte. ‘Ook ik, Jonge Man, ben hier voor zaken’

Terwijl hij zijn hoofd naar me toekeerde, zag ik dat hij afschuwelijk oud leek en innerlijk verheugde me dat. Ik probeerde in mijn herinnering na te gaan of dat oude gerimpelde hoofd met witte bakkebaarden geen overeenkomsten vertoonde met de kelners of obers die ik kende, maar hij leek op geen enkele.

Mijn verwarring werd nog groter en van rood werd ik vuurrood

Hij pakte mijn hand die hij waanzinnig hard drukte en genoot een ogenblik van mijn slapte. Niet zo veel, maar net genoeg om dat fanatieke juweliertje van toen weer op zijn plaats te zetten. Het kaartje heb ik lang bewaard

F.J. van Habsburg
Keizer van Oostenrijk.

en daarna ben ik het kwijtgeraakt, zoals ik zoveel andere dingen ben kwijtgeraakt.

Maar vanaf die dag steeg het aanzien van oude monarchen in mijn ogen aanzienlijk ten koste van de handel in juwelen waarvan het aanzien steeds meer daalde

Pas veel later beroemde ik me op mijn avontuur, ik was veel jonger dan nu, maar ik houd het nauwelijks voor mogelijk dat die oude meneer veel ouder is geworden

Vriendelijke Groeten
L d T

84. Aan zijn ouders

R.M.S. Tarquah.
Lomé 1917
Togo.

Beste Ouders-

Op weg naar Europa[1)]-
Bewaar de postzegel!-
Hartelijke groeten
L. des Touches

Eindnoten:

1) Strategische positie van de Fransen, die door von Lochow op 1 juni 1916 werd aangevallen. Op 6 juni moesten commandant Raynal en zij die overgebleven waren van de 600 man, zich overgeven, maar met behoud van militaire eer. Het fort werd door de Fransen weer heroverd op 1 november 1916.
2) De Saint-Victor de Saint-Blancard, Saint-Brice genoemd, politiek redacteur van 'Le Journal'.
2) De term 'dicdacteur' komt herhaaldelijk voor in 'Le Journal' (mei-juni 1969). Duitsland kende in die tijd 2 'dicdateurs', beiden bevoegd met onbeperkt gezag: 1) *Von Batocki*, 'dictateur économique' (oud gouverneur van Oost-Pruisen), en 2) *Helfferich*, 'dictateur tout court'. Staatssecretaris van Binnenlandse Zaken en Vice-Kanselier. In deze brief wordt - naar men aanneemt - verwezen naar laatstgenoemde.
1) Rodolfe Julian (1839-1907), kunstschilder en oprichter van een kunstacademie voor 'tekenen, schilderen en lithographie voor dames'. Deze academie was internationaal bekend, en was gevestigd 55, rue du Cherche-Midi, 6e Arrondissement.
2) Elie Metchnikoff (1845-1916), zoöloog en bioloog van Russische oorsprong; wetenschappelijk onderzoeker aan het Institut Pasteur vanaf 1887, en winnaar van de Nobelprijs voor geneeskunde

1) Destouches moet op z'n laatst op 5 april uit Duala zijn vertrokken.

in 1908. Zijn bekendste werk: Immuniteit bij infectieziekten (1901), heeft er vermoedelijk toe bijgedragen, dat Louis Destouches het beroep van hygiënist heeft uitgeoefend.

3) Het neologisme 'tricolorine', dat een antimilitaristische strekking inhoudt, komt niet voor in de dictionnaires, maar schijnt ingevoerd te zijn door de pacifistische en anarchistische pers van vóór 1914.

1) De oudste van de vier broers Destouches. Ondanks moeilijkheden in de relatie tussen beide families is het nooit tot een definitieve breuk gekomen. Later hebben ze nog geregeld contact.

2) Waarschijnlijk heeft hij in januari met de C.F.S.O. gebroken.

1) Louis Destouches was in Nice van december 1911 tot mei 1912. Hij werkte er in het filiaal van de juweliersfirma Lacloche en beeindigde er zijn leertijd.

2) François Gibault houdt het er in zijn biografie op (blz. 113 en 114) dat een ontmoeting met de keizer van Oostenrijk zeer onwaarschijnlijk moet worden geacht.

3) Ongetwijfeld tijdens zijn verblijf in Diepholz, later in Karlsruhe (1907-1908).

Céline en het menselijk tekort
Aart van Zoest

Céline's *Voyage au bout de la nuit* gaat over het menselijk tekort. Dat is de door Du Perron gevonden Nederlandse vertaling van het Franse ‘la condition humaine’. Dit begrip heeft vooral ingang gevonden na het verschijnen van Malraux' boek, in 1933. Het bestond uiteraard daarvóór al. In de jaren 1972-1974 heeft de nu overleden comparatist J. Kamerbeek Jr. aan het Instituut voor Algemene Literatuurwetenschap in Amsterdam een collegeserie gegeven over het begrip ‘condition humaine’. Kamerbeek was onvergelijkelijk belezen. Hij had ruim 650 citaten bijeen weten te brengen waarin de combinatie ‘condition humaine’ voorkwam, of een synonieme variatie. Er zijn vindplaatsen bij Cicero, Augustinus, Montaigne, Pascal. In de jaren dertig van onze eeuw wordt het begrip populair; geen rechtgeaarde intellectueel of hij hanteert het. In diezelfde tijd schrijft Huizinga: ‘Het zou merkwaardig zijn, als men in een curve kon zien uitgedrukt, met welke versnelling het woord “de Vooruitgang” uit het spraakgebruik der wereld verdwenen is’. Een van Kamerbeeks hypothesen was dat het begrip ‘condition humaine’ de tegenpool was van ‘voortuitgang van de mensheid’ en dit laatste van het toneel verdrongen had.

Men kan denkers, schrijvers en misschien ook tijdperken grofweg indelen in twee groepen: zij die zich richten op de vooruitgang en verbeterbaarheid van mens en maatschappij (voorbeeld: Zola), en zij die zich concentreren op het menselijk tekort (voorbeelden: Bloem, Hermans). Concentratie op de condition humaine leidt niet tot een progressieve maatschappelijke stellingname. Wie met zijn neus erg dicht op zijn menselijke staat en de bijbehorende beperkingen zit wordt daardoor behoudend. Over zieken heeft Céline opgemerkt dat ze in principe behoudend zijn. ‘Ze zijn bang dat ze het zonder hemel en aarde moeten stellen’. Er zit een paradox in deze houding: men voelt zich opgezadeld met iets waarmee men hoogst ontevreden is, maar wil het toch uit alle macht behouden.

Het begrip ‘condition humaine’ is moeilijk te vertalen. Het is ook moeilijk te definiëren. Waar over het menselijk tekort gesproken wordt gaat het over iets waaraan alle mensen onderworpen zijn en onveranderlijk onderworpen zullen blijven. Gaat het over grenzen die ons gesteld zijn. Over onze eindigheid, over alles dat ons bedreigt, over dood, ziekte, verval, armoede, ellende. Gaat het over alles wat er in het menselijk bestaan tegenstrijdig is, over verscheurdheid, over onoplosbare tegenstellingen en spanningen. Gaat het over iets dat onontkoombaar waar is: de werkelijkheid, dat wat zich concreet aan ons voordoet. Het menselijk tekort is dat wat ons afhoudt van het onmogelijke, waarnaar we verlangen, waar we van dromen, en voor mogelijk hielden toen we nog naïeve, onschuldige kinderen waren.

Uit de door Kamerbeek verzamelde citaten werd duidelijk dat ten aanzien van het menselijk tekort twee houdingen worden aangenomen: aanvaarding of weigering. Dat blijkt uit de werkwoorden waarmee het begrip ‘condition humaine’ wordt gecombineerd. Enerzijds: accepter, assumer. Anderzijds: échapper, refuser, se révolter. Céline is een weigeraar, dat is wel duidelijk. Zijn hele werk is één hartstochtelijke schreeuw van verontwaardiging, machteloze woede, opstandigheid. Toch was er bij Kamerbeeks citatencollectie geen enkele van Céline. Bij Céline wordt ook niet *over* de ‘condition humaine’ *gesproken.* Céline *laat* de ‘condition humaine’ *zien*, speciaal in *Voyage au bout de la nuit.* Een jaar voordat de roman verscheen die het begrip wereldberoemd maakte was er één verschenen die werkelijk van de eerste tot de laatste letter er over ging.

Dat maakte het boek natuurlijk nog niet tot een goed boek. Dat het zo uniek, zo ontroerend, zo prachtig is heeft te maken met het samentreffen van de emotie en

de stijl, van wat er gezegd wordt met de manier waarop dat wordt gedaan. Daarover wil ik het aan het eind van dit opstel hebben. Ik zal het bijna uitsluitend over de *Voyage* hebben (en als ik citeer is dat vrijwel steeds uit Kummers vertaling). Want de *Voyage* is Céline's beste boek, verreweg. *Mort à crédit* is nog goed, maar al minder; ik ken nogal wat lezers die er niet doorheen kunnen komen vanwege de loodzware uitzichtloosheid, het àl te monomane, àl te hallucinerende. Als Céline deze twee boeken niet zou hebben geschreven, zouden we het niet over hem hebben. Of hoogstens zoals over Brasillach en Drieu la Rochelle: interessant dat er tweederangsschrijvers fout zijn geweest. Céline was fout, maar niet tweederangs. Dat komt eigenlijk alleen maar doordat hij de *Voyage* heeft geschreven. Ik weet wel: zelfs in het antisemitische pamflet *Bagatelles pour un massacre* (1937), dat een jaar na *Mort à crédit* verschijnt, is, temidden van veel banaals, nog heel wat te vinden dat de goede schrijver verraadt. Het is een curieus boek, geen meesterwerk. En dat moet worden gezegd van alles wat Céline daarna nog geschreven heeft. Incidenteel herken je de Céline van de Voyage, maar zijn stijl krijgt iets hijgerigs (wel erg veel stippeltjes) en, wat nog veel erger is, je krijgt als lezer steeds meer het gevoel dat het een procédé is.

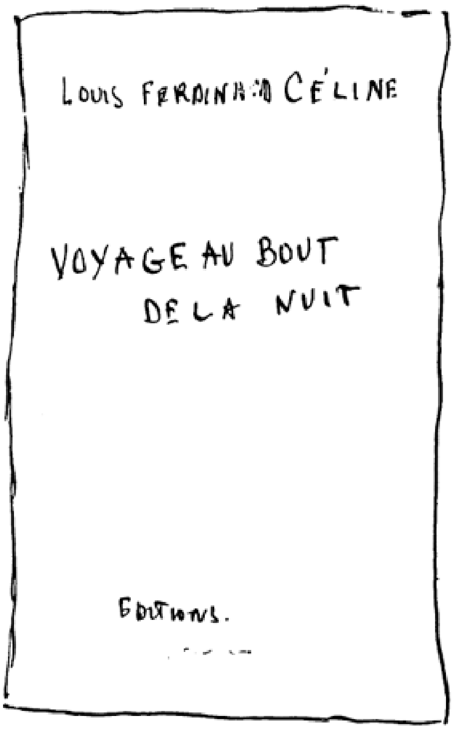
Zijn eerste roman daarentegen is een van de allermooiste uit de wereldliteratuur.

Céline heeft zich erg beklaagd over zijn critici ('allemaal joden'). Onterecht. Natuurlijk is er ook dom over zijn werk geschreven en is hij ook afgekraakt, maar er is ook scherpzinnig en lovend over de *Voyage* geschreven, en wel onmiddellijk na de verschijning. In januari 1933 stelt Georges Bataille - wie zijn *La littérature et le mal* kent weet dat hij een heel intelligent literatuurbeschouwer is - Céline ten voorbeeld aan Zola (nou ja, posthuum): Céline's besef van de menselijke ellende komt van binnenuit en niet van buitenaf. 'De nu al beroemde roman van Céline', schrijft Bataille, 'kan worden beschouwd als de beschrijving van de omgang van een mens met zijn eigen dood, want daar gaat het in zekere zin om bij elk beeld dat er de loop van het verhaal van de menselijke ellende wordt gegeven.' Dat lijkt me zeer juist opgemerkt. In de *Voyage* komt praktisch alles aan de orde wat de mens belet zijn onbegrensde dromen van eindeloos voortdurend geluk, vrijheid en waardigheid te realiseren: oorlog, armoede, wreedheid, haat en nijd, egoïsme, conformisme, benepenheid, ga zo maar door. Dit alles haalt de zin uit ons leven weg. Het heeft allemaal te maken met de dood, met onze eigen hoogstpersoonlijke dood, die de uiteindelijke zinwegnemer van het menselijk bestaan is. Al willen we het niet erkennen. Al sluiten we het liefst de ogen voor de les die ons wordt geleerd door onze sterfelijke lotgenoten, de dieren ('*nos* animaux', zegt Bardamu).

> Al eeuwenlang zien we om ons heen de dieren op de wereld komen, ploeteren en kreperen zonder dat zij ooit iets opwindends beleven, behalve dan dat ze steeds maar weer in dezelfde grauwe troep kunnen beginnen die zoveel andere dieren hebben achtergelaten. We hadden toch moeten begrijpen wat er aan de hand was. Eindeloze golven nutteloze wezens komen uit 't diepst der tijden onafgebroken voor onze ogen sterven, en toch blijven we nog van alles en nog wat hopen... We zijn niet eens in staat te begrijpen dat wij zelf de dood met ons meedragen.

Die dood is trouwens geen abstractie: alleen het concrete bepaalt het menselijk tekort. Daarom wordt er in de *Voyage* ook over concrete dingen gesproken en wordt de nadruk gelegd op de voorrang die het concrete boven het abstracte heeft. Het is niet zo dat niet-tastbare zaken buiten zicht blijven. Allerminst. Maar alleen in het concrete kan het abstracte zichtbaar gemaakt worden, en dan pas weten we dat het bestaat. Van Molly wordt gezegd dat ze 'een eindeloos goed hart heeft, met werkelijk iets subliems erin', 'Iets subliems' zegt Bardamu, en voegt toe: 'dat zich in poen kon veranderen'.

Er doet zich, ten aanzien van het menselijk tekort, iets paradoxaals voor, dat in de *Voyage* niet onder stoelen of banken wordt gestoken. De ellende, het lijden, dat in het menselijk bestaan is inbegrepen als een BTW waar je niet aan ontkomt, wordt ons voor een belangrijk deel aangedaan door medemensen. Voor hen moeten we bang zijn, tegenover hen kunnen we ons het best door lafheid beveiligen. Een mens is nooit laf genoeg. Hoe goed lafheid werkt, daarvan wordt een indringend, onvergetelijk voorbeeld gegeven in de episode op de *Amiral Bragueton*, als een stoere heer aanstalten maakt om Bardamu in elkaar te slaan ten overstaan van verlekkerd toekijkende medepassagiers: Bardamu werpt stante pede elk gevoel van eigenwaarde af (wat heb je d'r aan?) en weet door opportunistische huichelachtigheid, kruiperigheid en overdreven conformisme (patriottisme) het gevaar af te wenden. Het gróótste gevaar, de medemens.



Ontwerp van Céline voor de omslag van *Voyage.*

Dit aan de kaak stellen van de menselijke boosaardigheid geeft de *Voyage* dat snerpende, dat felle, dat als mensenhaat zou kunnen worden beschouwd, als er nu juist niet tegenover stond dat het menselijk tekort, die ellende, dat lijden, iets is wat we in principe allemaal met elkaar gemeen hebben. Daarom is de grondtoon van de *Voyage* er *niet* een van haat, maar een van solidariteit. 'Fraternité' noemt Bataille het. Een broederschap op basis van een gedeelde verloedering, 'une certaine déchéance'.

Nu moet hier wel een punt op de i worden gezet. Het is namelijk wel zo dat het menselijk tekort voor alle mensen geldt, maar er zijn enkele niet onbelangrijke nuances. De armen overal ter wereld, 'les pauvres de partout', zij die in de rij staan voor een baantje bij Ford, die dringen in de metro, die naar hun pensioentje verlangen, die smerige ziektes hebben, staan weerlozer dan de beter bedeelden tegenover alles en allen die hen in hun bestaan en nagestreefd geluk bedreigen. Tegenover deze sloebers, waarvan er in de wereld erg veel zijn, is er in de *Voyage* begrip en mededogen te vinden, ook al blijft dat vrijwel steeds impliciet. De armen hebben niet alleen de dood, ziektes en elkaar te vrezen; ze moeten zich ook nog tegen de machtigen veilig stellen. In deze existentiële jiu jitsu zijn alle middelen geoorloofd: een soldatenmoeder geld aftroggelen door verzonnen verhalen te vertellen over haar gestorven zoon, voor geld een oude vrouw uit de weg ruimen. Het is allemaal prostitutie van de ziel, van

eigenwaardigheid. En dan is er natuurlijk nog de letterlijke prostitutie: ‘le cul, c'est la mine d'or du peuple’. Schandelijk? Niet voor wie het doet. Wel voor een bestel, universeel of maatschappelijk, dat het noodzakelijk maakt dat naar zulke middelen moet worden gegrepen.

De strijd tegen de universele basisvoorwaarden van het menselijk bestaan is per definitie vergeefs. Ze zijn immers onveranderlijk, eens en voor altijd gegeven. Waarom die strijd dan voeren? In de eerste plaats omdat kritiekloos aanvaarden onverdraaglijk en onwaardig zou zijn. En daar komt bij dat er hier en daar toch het perspektief is dat er wat kan worden gerommeld in de marge. Er zijn gebieden waar het mogelijk lijkt om te geloven dat er lotsverbetering, leniging van nood, mogelijk is. Dat geldt bij voorbeeld voor de gezondheidszorg. Een medicus is een frontsoldaat in een veldslag die uiteindelijk verloren gaat, maar hij kan incidenteel successen boeken. Daarbij moet hij én tegen de natuurwetten vechten (‘de natuurwetten zijn barbaars’ zei een chirurg eens tegen me) én tegen de menselijke domheid en boosaardigheid. Semmelweiss is het voorbeeld van iemand die op dit front gestreden heeft en die het gelukt is om de ‘condition humaine’ op een bepaald punt zijn aspect van fataliteit af te nemen. Het betekent natuurlijk iets dat Destouches juist hem als onderwerp voor zijn dissertatie heeft gekozen. Elke dokter probeert, op zijn plek en op zijn niveau, eenzelfde resultaat als Semmelweiss te bereiken. Of het lukt? Het verhaal van huisdokter Bardamu is een parelsnoer van échecs.

Hij wordt geroepen bij een meisje dat zich voor de derde keer heeft laten aborteren (op de lamentabele manier die nog gangbaar zou zijn, en dat zou blijven, als de ongeboren-leven-beschermers hun zin zouden krijgen).

> Die patiënte kende ik goed, met haar brede bekken... En haar mooie slanke dijen, zo zacht als fluweel... Ze had iets liefs en zelfbewusts, en bewoog zich met een charmant gemak, dingen die een goed wulpse vrouw volmaakt maken. Ze was al verschillende keren bij me geweest sinds ze zo'n last van haar buik had. Ze was vijfentwintig, en bij haar derde abortus hadden zich complicaties voorgedaan, haar familie noemde 't bloedarmoede.
> (...) Alleen maar met getrouwde mannen ging ze om. En uitsluitend met kenners, mannen die oog hebben voor goed geslaagde natuurprodukten en die dat weten te appreciëren, en die heel goed het verschil kennen tussen een sletje en een schitterend stuk. Bij het zien van haar matte huid, haar lieve glimlach, haar loop en de omvang van haar nobel wiegende heupen raakten bepaalde bureauchefs die daar wel kijk op hadden dan ook laaiend enthousiast, en terecht. Maar natuurlijk konden die bureauchefs voor zoiets toch niet gaan scheiden. Integendeel, hun huwelijk bleef er juist gelukkig door. Dus ging ze elke keer als ze drie maanden zwanger was - 't was altijd raak - naar de vroedvrouw. Als je temperament hebt en geen echtgenoot bij die hand die zich goed laat belazeren, dan is het leven niet altijd een lolletje.

Als Bardamu bij het bed van het meisje komt, konstateert hij dat zij naar het ziekenhuis moet om te worden geopereerd. Maar daartegen verzet zich de moeder van het meisje, die zich theatraal beroept op de schande die zoiets over de familie zal brengen.

> Ik was volledig uitgepraat. Ik ging maar zitten en luisterde hoe de moeder nog luidruchtiger tekeer ging dan tevoren, verstrikt in haar theatrale flauwekul. Te veel vernedering, te veel armoede maken je volkomen passief. De wereld is een te zware last voor je. Niets aan te doen.

'Te veel vernedering, te veel armoede maken je volkomen passief.' Het lijkt een verontschuldiging, maar is veeleer een bittere, wanhopige konstatering. Want al heeft het er de schijn van dat Bardamu zich neerlegt bij iets dat toch eigenlijk niet te verdragen is, zijn innerlijk verzet zet zich onverminderd voort. In hetzelfde indringende hoofdstuk 22 waaruit de voorafgaande citaten komen wordt beschreven hoe een ouderpaar in sexuele opwinding geraakt door mishandeling en vernedering van hun kleine dochtertje. Bardamu hoort het gebeuren, door zijn geopende venster. Hij wil net gaan eten, maar kan geen hap door zijn keel krijgen. Maar

> mijn raam dichtdoen kon ik ook niet. Ik was nergens toe in staat. Ik was gewoon verlamd. Ik luisterde alleen maar, zoals altijd en overal. Toch geloof ik dat 't me nieuwe kracht gaf als ik ernaar luisterde, kracht om verder te gaan, een vreemde kracht, en de volgende keer, dacht ik, de volgende keer zou ik nog dieper kunnen gaan, dan zou ik naar andere klachten kunnen luisteren, die ik nog niet gehoord of eerst niet goed begrepen had, want 't is net of er nooit een eind komt aan de klachten, of er altijd weer nieuwe zijn, die je nog nooit gehoord of begrepen hebt.

Hier spreekt niet alleen Bardamu. Hier spreekt ook de schrijver Céline in een mengeling van zelfverwijt en zelfrechtvaardiging: wat kan hij anders doen dan machteloos toezien en noteren wat hij aan onaanvaardbaars waarneemt. Dit soort zelfverwijt is ook gekomen uit de mond van een andere schrijver-arts, Tsjechow.

Geen echte passiviteit dus, geen cynisme of onverschilligheid, noch bij Bardamu, noch bij Céline. Zoals de eerste zichzelf oplegt om te blijven luisteren naar de klachten waar geen eind aan komt, blijft de laatste deze opschrijven. Zijn woede en onmacht klinken door in zijn stijl. Zijn sympathie is aan de zijde van het geaborteerde meisje en het gemartelde kind. Maar de slimme bureauchefs geselt hij met sarcasme. Over de moeder die haar dochter liever laat doodgaan dan dat zij haar conformisme aan het wankelen laat brengen spuugt hij minachting uit. Voor de sadistische ouders blijft er niets anders over dan walging.

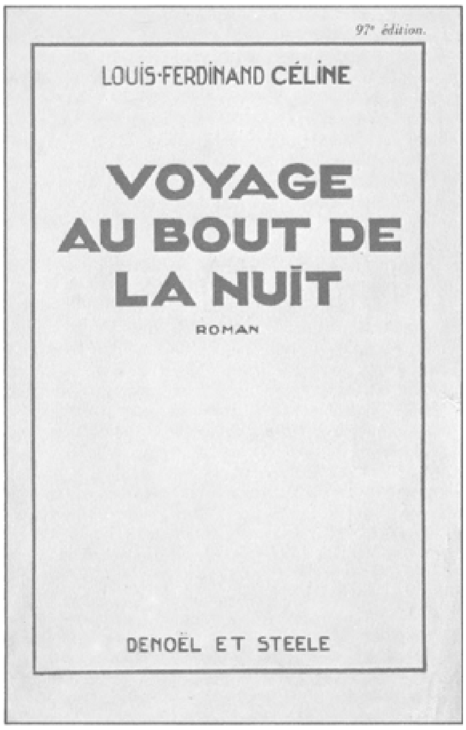
Bardamu blijft waarnemen, om te begrijpen. Het zou interessant zijn om eens precies te bekijken hoe vaak het werkwoord 'begrijpen' voorkomt in de *Voyage.* Dat begrijpen is een belangrijk element in de strijd tegen het menselijk tekort. Daar ligt ook de achterstand van de underdog. Doordat hij niet begrijpt, zelfs niet probeert te begrijpen, komt hij tot berusting en kan op die manier door anderen gemakkelijk gemanipuleerd worden. Alcide is een van Céline's ontroerendste romanfiguren. Hij is sergeant in het Franse koloniale leger en verpest zijn leven in de Afrikaanse rimboe om het geld voor de opvoeding van een gehandicapt nichtje in Frankrijk bij elkaar te verdienen. Over hem zegt Bardamu:

> Hij ging gebukt onder zijn enorme berusting, de voornaamste eigenschap waardoor je arme sloebers, in het leger of ergens anders, er net zo gemakkelijk toe krijgt zich te laten afslachten als door te gaan met leven. Nooit of bijna nooit vraagt de kleine man naar de oorzaak van alles wat hij te verduren heeft. Ze haten elkaar, dat is voldoende.

Bardamu berust niet. Hij spreekt zijn gram uit. Dat zichuitspreken is niet alleen zijn waardigheid van revolutionair tegen dat wat de mens is opgelegd, niet alleen een

taak die hij op zich heeft genomen, het is tegelijkertijd ook een menselijke behoefte.
Zich uitspreken, dat kunnen, dat is een laatste,

ontoereikend maar toch onontbeerlijk wapen, dat de mens altijd nog over blijft. Er zijn dingen die *moeten* worden gezegd.



Omslag van de roman *Voyage au bout de la nuit* uit 1932.

> Niets is misschien zo erg in ons, op aarde en in de hemel, als dat wat nog niet gezegd is. We zullen pas rustig zijn als we alles opgebiecht hebben, eens en voorgoed, dan zullen we eindelijk onze mond houden en niet meer bang zijn om te zwijgen. Dan is het voor elkaar.

Dan kunnen we met elkaar spreken over de werkelijk belangrijke dingen, zoals het hoort: zwijgend, zoals het Poolse spreekwoord zegt.

Het moet je echter maar gegeven zijn om je te *kunnen* uitspreken. Als hij zijn gezichtsvermogen is kwijt geraakt, heeft Bardamu's andere-ik, Robinson, af en toe de aanvechting om zich van kant te maken.

> En dan lukte het hem toch weer zijn verdriet nog een eindje verder mee te sjouwen, als een last die veel te zwaar voor hem was, een oneindig nutteloos leed, zó groot en zó gecompliceerd, dat hij niemand op zijn weg vond met wie hij er over kon praten. Hij zou 't niet hebben kunnen uitleggen, 't was een verdriet dat z'n ontwikkeling te boven ging.

En al zou je de woorden kunnen vinden om je uit te spreken, om te kunnen zeggen wat je wou, wie zou er dan bereid zij om te luisteren? Op dit punt had de jonge militair Bardamu al een voorproefje gehad. Aan het front is hij er bij als zijn kolonel wordt gedood. Helemaal vervuld van wat hij heeft meegemaakt komt hij bij zijn kameraden terug. Maar die tonen geen enkele belangstelling. Bardamu neemt zich voor ze voortaan niets meer te vertellen: ‘Ik zag wel dat het niet de moeite waard was die knapen iets te vertellen; een tragedie, zoals ik die had meegemaakt, was eenvoudig aan zulke schoften niet besteed?’ En later, als dokter, in Garenne-Rancy, noteert hij: ‘Je kunt je maar beter geen enkele illusie maken, de mensen hebben

elkaar niets te vertellen, ze praten alleen over hun eigen ellende, zo is het nu eenmaal.'

Zo spreekt Bardamu. Zo moet Céline ook hebben gedacht. Wat hij hier schrijft klopt natuurlijk helemaal niet met wat op andere plaatsen staat, en ook allerminst met wat hij doet (Bardamu/Céline). Hij spreekt namelijk wèl over de ellende die hij ziet, *bij anderen.* Hij luistert wèl. Hij is wèl solidair. De paradoxen van de menselijke conditie vind je bij Céline terug in zijn eigen tegenstrijdigheden, in die van Bardamu. Daardoor is de *Voyage* ook geworden tot wat het is. Geen theorema, maar een klacht (smartekreet en requisitoir), met de chaotische samengesteldheid van het leven zelf.

De *Voyage* biedt een visie op het menselijk bestaan. En doet dat met zo'n indringende kracht dat mensen die het boek gelezen hebben de eerste tijd zeker, en misschien wel voor altijd, anders tegen de wereld aankijken. Een beter, pragmatisch, bewijs voor de waarde van deze roman bestaat er nauwelijks.

Hoe komt een mens, een schrijver, tot zo'n pessimistische visie? Door scherp waarnemen en door verbeeldingskracht. Scherp opletten is een eerste vereiste om zich niet te vergissen, maar het leidt niet tot optimisme. Een optimist is iemand die niet goed oplet. Hermans heeft zoiets opgemerkt. Bardamu heeft zich aangewend om heel nauwkeurig te registreren, ook details. Als pastoor Protiste hem komt opzoeken, teneinde een smerig zaakje te bekonkelen met gebruik van mooie woorden, let Bardamu aandachtig op zijn vieze tanden, zijn onsmakelijke tong, kortom op de *concrete* kant van de woordvorming. 'Als je nou 's precies nagaat hoe bijvoorbeeld woorden gevormd en uitgesproken worden, dan blijft er tegen die miserabele, kwijlerige achtergrond bijna niets meer over van wat we zeggen.'

Maar bij het waarnemen sluit onmiddellijk de verbeeldingskracht aan. De verbeeldingskracht maakt het namelijk mogelijk om zich voor te stellen dat de dingen anders zouden kunnen zijn dan ze zijn. En merkwaardigerwijs wordt het daardoor mogelijk om zich niet om de tuin te laten leiden, om door te dringen tot de werkelijke stand van zaken, die achter allerlei flauwekul (meestal in de sfeer van imponerende conventionaliteit) verborgen ligt. Om zich niet door Protiste te laten begoochelen, noch door zijn geklets, noch door zijn religieuze imponeer-outfit, heeft Bardamu nóg een truc: hij stelt zich voor dat de pastoor naakt voor zijn altaar staat. Dat helpt altijd: kleed iemand in gedachten even uit, als je het risico loopt om door intimidatie de juiste kijk op de realiteit kwijt te raken.

Een ander voorbeeld van verbeeldingskracht die demystifiërend werkt levert Bardamu op het moment dat hij in het ziekenhuis bezoek krijgt van zijn moeder, die haar aan het front gewonde zoon in grote ontroering komt bezoeken.

> Ik had m'n moeder eindelijk geschreven. Ze was blij me weer te zien en jankte als een teef die je eindelijk haar jong teruggegeven hebt. Ze dacht vermoedelijk ook dat ze me een grote dienst bewees als ze me omhelsde, maar ze haalde 't toch niet bij de teef, want zij geloofde wat

> haar verteld werd om me weg te halen. De teef gelooft tenminste alleen maar wat ze voelt.

Via de vergelijking met een teef stelt Bardamu zich een moeder voor die zou weigeren de patriottische praat te aanvaarden waarmee haar zoon tot kanonnenvoer wordt gemaakt. En door de confrontatie met dit verzonnen, impliciete, ideaalbeeld, doet Bardamu zijn geradicaliseerde waarneming: hij ziet zijn moeder als een vrouw die een moederliefdecomedie opvoert, maar die niet bereid is, althans er niet aan denkt, om zich van haar conformisme te ontdoen. (Dit motief van de haatbare moeder, die liever haar kind offert dan haar vooroordelen prijs geeft - zie hiervoor, de moeder van het geaborteerde meisje - zal in *Mort à crédit* een nog grotere plaats krijgen. Daar is de hoofdpersoon, Ferdinand, nog veel duidelijker dan in de *Voyage* iemand die zich door zijn moeder verraden voelt. Een ‘abandonnien’, zou ik zeggen, met een woord dat ik heb geleerd van psychocriticus Han Verhoeff.)

Je moet dóórdenken, je voorstellen hoe het ook anders zou kunnen, de verhullende schors even wegkrabben, om een kijk op de wereld te krijgen zoals Bardamu die heeft. Eén van zulke staaltjes van verrassend dóórdenken levert Bardamu wanneer hij in Afrika is aangekomen en in dienst is getreden van de Compagnie Pordurière du Petit Togo (in het verzinnen van onvergetelijke fictieve namen is Céline de Bordewijk van de Franse literatuur), ziet hij op de plantages negers en blanken zwoegen. Maar er is een verschil:

> Inlanders werken eigenlijk alleen maar als ze afgeranseld worden, zoveel waardigheid hebben zij tenminste nog, maar blanken, al heel wat beter afgericht door hun openbaar onderwijs, doen het uit zichzelf.

Wat wordt er in dit ene zinnetje niet impliciet verondersteld als alternatief voor het gangbare onderwijs en arbeidsethos. In één veeg wordt een relatie gelegd tussen een economisch-, een maatschappelijk- en een onderwijsstelsel. De *Voyage* is geen politiek boek, maar bevat toch wel zó veel maatschappijkritiek dat zichtbaar wordt dat dit het boek van een anarchist is. Het woord zelf wordt bij herhaling gebruikt, altijd als iets viezigs in de mond van een onsympathiek personage, waardoor het dus, via een omweg, een positieve connotatie krijgt. Een enkele keer is het zelfs mogelijk om het begrip ‘anarchisme’ anders dan in zijn huis-tuin-en-keuken betekenis op te vatten en te denken aan de ideoligische portée ervan.

Nou ja, of Bardamu nu echt een anarchist genoemd moet worden of niet, in ieder geval beschikt hij over de verbeeldingskracht die leidt tot een soms met ijzeren logica uitgevoerde analyse van menselijke en maatschappelijke relaties. En dan ben je een ‘imaginatief’. Dus: gevaarlijk. Als Bardamu zich komt aanmelden voor lopende-band-werk bij Ford, vertelt hij de keuringsarts dat hij vroeger nog 's een blauwe maandag medicijnen heeft gestudeerd.

> Onmiddellijk keek hij me vuil aan. Ik merkte dat ik weer 's een stommiteit had begaan, ten koste van mezelf. - Daar zul je hier niets aan hebben, beste jongen, aan die studie van je! Je bent hier niet gekomen om te denken, maar om handelingen uit te voeren die je opgedragen worden... We hebben geen mensen met fantasie (in het Frans: *imaginatifs*) in onze fabriek nodig... Chimpansees hebben we nodig...

Geen ‘L'imagination au pouvoir’ dus op de muren van de Ford-fabrieken. In de maatschappij zoals die is brengt fantasie, verbeeldingskracht, anderen en jezelf in moeilijkheden. Zonder fantasie kun je het ver brengen. Tot kolonel bij voorbeeld,

zoals degene die aan het front zijn regiment toebuldert 'Laat de moed niet zakken, jongens!' En leve Frankrijk!', waarbij Bardamu aantekent: 'Als je geen fantasie hebt, is doodgaan een kleinigheid, als je 't wèl hebt, is doodgaan te veel'. Hoewel... geen fantasie, dat is óók gevaarlijk, op een andere manier. Omdat hij geen fantasie heeft, laat de kolonel na om zich door lafheid te beschermen tegen de rondvliegende granaten, zodat hij dan ook prompt getroffen wordt. 'De kolonel, die had nooit fantasie gehad. Al de ellende van die man was daaruit voortgekomen, en vooral de onze.' Fantasie hebben is gevaarlijk, geen fantasie hebben is het ook. Het is moeilijk het goed te doen en consequent te zijn in een wereld die onbegrijpelijk is.

Céline's geradicaliseerde visie op de wereld wordt uitgesproken op een radicale manier. De *Voyage* zit stikvol met aforismen. Dat zijn de individuele varianten van spreekwoorden, die kristallen waartoe volkse wijsheid zich verhardt, altijd lapidair, ongenuanceerd, hardvochtig, altijd schitterend van vorm. Céline's aforismen zijn in dit genre ongeëvenaard.

Dat er in de *Voyage* zo veel aforismen zitten, meer dan in enig andere grote roman, moet natuurlijk ergens een teken van zijn. Waarom aforismen? Waarom zo veel? Op zulke vragen kunnen alleen hypothetische antwoorden komen. Ik denk dat aforismen (of maximen, zo men wil) de boeien zijn waaraan een wanhopige zich vastklampt in de chaos. Het kunnen ook de tekenen van waardigheid zijn van hem die zichzelf en zijn Umwelt uit alle macht boven het futiele, het alledaagse, het incidentele, het vergankelijke, wil uittillen, hoe zeer hij ook weet dat hem dit uiteindelijk niet lukken zal. Misschien wil de aforisme-maker, tegen alle redelijkheid en waarschijnlijkheid in, een soort algemene geldigheid geven aan wat hem overkomt. Misschien is het poging tot zingeving. Want dat is toch de fundamentele vraag die Bardamu zich stelt: heeft dit nu alles zin of niet? Nee, nee, nee, roept hij steeds uit. Maar waarom roept hij het, en blijft hij het roepen, als maar door? Omdat hij dit noodgedwongen antwoord niet wil accepteren.

Aforismen zijn per definitie simplificaties. Ze hebben de pretentie de waarheid te zeggen, maar iedereen weet dat het een vereenvoudigde, meestal weinig meer dan een halve waarheid is. Vrijwel alles wat Bardamu beleeft wordt door hem van commentaar voorzien, in een soort monoloog, mogelijk een gemompel, waarvan niet duidelijk is tot wie het gericht is. Dat commentaar neemt dikwijls de vorm van een aforisme aan, maar heel vaak zit het aforisme onder de oppervlakte, duidelijk zichtbaar voor wie goed kijkt. Als Bardamu van Princhard zegt 'Il avait le vice des intellectuels, il était futile', dan zit in die zin een algemene waarheid: 'C'est le vice des intellectuels que d'être futile'. Bardamu transformeert dus óf zelf zijn ervaringen tot algemeen geldige formules, óf hij laat het aan de lezer over om de generaliserende sprong te maken.

Een roman die vol zit met aforismen zou eigenlijk saai moeten zijn. Dat in de *Voyage* het tegenovergestelde het geval is, dat is een van de wonderbaarlijke mysteries van dit boek. De aforisme-schrijver preekt, evangeliseert of denkt dat hij de wijsheid in pacht heeft. Op zijn minst is zijn tevredenheid met eigen woordpoepvirtuositeit voelbaar. Maar zo is het bij Céline niet gesteld. Zijn waarheden zijn verbluffend, tegendraads, schokkend, uitdagend, nooit banaal of afgezaagd, en het is alsof ze uit een per ongeluk opengedraaide kraan komen. Men zou kunnen denken dat ze het de lezer gemakkelijk maken om Bardamu's kijk op de dingen te kennen. Maar zelfs dat is niet het geval. Soms is

het duidelijk dat Bardamu meent wat hij zegt, maar vaak is er zo'n geraffineerde scheut ironie toegevoegd dat het er op lijkt dat juist het tegenovergestelde wordt bedoeld.

Eerst twee voorbeelden van afwezigheid van ironie. Tot de eerste geeft Lola aanleiding, die met haar goed gevoede Amerikaanse lijf Bardamu tot geestdrift weet te brengen. Maar - om het eens met Frank Zappa te zeggen - het heeft ook een ‘ugliest part: her mind’.

> Eigenlijk deed Lola niets dan dazen van geluk van optimisme, zoals alle mensen die aan de goede kant van het leven staan, aan de kant van de bevoorrechten, de gezondheid en de veiligheid, en die nog een lang leven voor zich hebben.
> Ze verveelde me met haar zielsproblemen, ze had er de mond vol van. De ziel, dat is de ijdelheid en het plezier van het lichaam, zolang het gezond is, maar het is ook het verlangen om uit je lichaam te kruipen, zodra het ziek is of alles slecht gaat.

Ook deze is gemeend, zonder een schaduw van twijfel:

> Rijke mensen hoeven voor een hap eten iemand niet zelf om zeep te brengen. Ze laten anderen voor zich werken, zoals dat heet.

Dit was duidelijke taal. Er zijn ook gevallen waarin de uitspraken van Bardamu zijn aangemaakt met Céline's speciale saus, zijn knerpende humor, zodat de lezer weet dat hij met een boutade te maken heeft. Zo wordt de val van Frankrijk als koloniale mogenheid aldus voorspeld en verklaard:

> Een feit is dat het gebruik van ijs in de koloniën het begin betekende van de decadentie van de kolonisator. Niet meer weg te slaan van zijn gebruikelijk ijskoude aperitief was die kolonist niet meer in staat alleen door z'n stoïcisme het klimaat te trotseren. (...) Als je dat niet kan raak je je koloniën kwijt.

Dit is een boutade, een uitspraak gedaan voor de grap, misschien om weer te geven hoe slap de koloniale militairen in hun café's zaten te ouwehoeren. In het volgende geval is er zoiets als een mengvorm van sérieux en ironie, hoewel natuurlijk de diepzinnige gewichtigheid vloekt met het triviale onderwerp, zodat de balans naar de ironie doorslaat.

> Mannen krijgen iets mediterends over zich als ze merken dat ze bij voorbijstromend water staan. Ze urineren in de Seine met een eeuwigheidsgevoel, net als zeelieden. Vrouwen mediteren nooit. Seine of geen Seine.

Boutades als deze zijn het zout in de *Voyage*-pap. Maar wat hier over mannen wordt gezegd klopt wèl. Geen man kan dat ontkennen. Maar dat over vrouwen klopt niet, dat weten we allemaal. Waarom zegt Bardamu het dan? Zou hij soms zo doorgedraaid tegendraads wezen? Wil Céline hier lezeressen op stang jagen? Of wordt hier onvrede met het vrouwvolk verwoord op de wijze van een onredelijk, bokkig kind?

Vrouwen moeten er vaak van lusten. Lola, de charitatieve werkster van achter het front, toont zich nog patriottischer dan de Fransen zelf en kan zo waar al een

Franse zin uitbrengen als 'On les aura! ...' En dan commentariëert Bardamu - en neemt in één klap al Lola's seksegenoten mee:

> Schaamteloos boog ze zich hardnekkig over onze dood, zoals trouwens alle vrouwen, zodra het mode wordt om moedig te zijn, terwijl anderen er voor moeten opdraaien.

Op een gegeven moment beschrijft Bardamu hoe in de gezinnen in zijn buurt de ouders zich regelmatig laten vollopen met drank en er, als ze dronken zijn, behagen in scheppen om er op los te slaan. Hun slachtoffers zijn kinderen en dieren, juist die onschuldigen waarvoor Bardamu een uitzondering maakt in zijn walging en haat. Maar dan kan hij toch niet nalaten om speciaal déze generalisatie te maken: 'Niets prikkelt aangeschoten vrouwen zo als beesten die pijn hebben, je hebt per slot van rekening niet altijd stieren bij de hand'. En de lezer denkt: kom kom, is dat nou wel zo? Of: en de mannen?

Dat is het risico, als de generalisaties groepen van mensen gaan betreffen. Zolang het nog duidelijk om een boutade gaat, die niet serieus hoeft te worden genomen - in ieder geval niet integraal - is er niet veel aan de hand. Moeten noordelingen, Zweden in het bijzonder, kwaad worden als ze lezen wat Bardamu over ze zegt?

> Het Noorden conserveert tenminste een beetje je vlees; de noordeling is bleek, en dat blijft ie voorgoed. Tussen een dooie Zweed en een jongen die slecht geslapen heeft, is niet veel verschil.

Dit hoeft niemand zich aan te trekken. Met de hiervoor genoemde vrouwenaforismen ligt het al wat moeilijker. En wat zullen negers denken van het volgende?

> Aan negers wen je snel, aan hun vrolijke traagheid, hun te lome gebaren en de uitpuilende buiken van hun vrouwen. Die zwarten stinken naar armoede, naar eeuwige ijdelheid en stuitende gelatenheid; eigenlijk net als de arme mensen bij ons, alleen hebben ze nog meer kinderen, maar minder vuile was en minder rode wijn.

Zolang dit in-groepen-denken gepaard gaat met een grijns van verstandhouding (die zegt 'dit is zo apodictisch, zo evident onredelijk, dat je toch wel begrijpt, beste lezer, dat dit niet al te letterlijk moet worden genomen - maar ja, het is prachtig geformuleerd, waar of niet?') blijft het aforisme in de nevel van het fictieve hangen en krijgt het geen heldere contouren in de wereld van waarheid en geldigheid. Het is een vorm van verbale kwajongensachtigheid die zijn bestaansrecht heeft, vanwege het boosaardige plezier dat wordt gewekt. De pret wordt dikwijls verhoogd door gekwetste individuen of volksdelen die de ironie over het hoofd zien en woedend worden.

Griezeliger wordt het als niet zeker meer is of de discriminerende aforismen wel boutades zijn. In de *Voyage* kun je soms nog twijfelen: dat over vrouwen kan Céline toch niet gemeend hebben. Maar dat dacht Gide ook toen hij had gelezen wat Céline in *Bagatelles pour un massacre* over de joden zei. Dat was toch een persiflage! Je zou het denken als je al die banaliteiten leest: 'De joden bezitten al het goud van de wereld', 'De joden zijn onze meesters', 'Ze hebben alle touwtjes in handen', 'De joden zijn allemaal aan de macht', 'Critici, allemaal joden', 'Tous les professeurs, tous les jurys, les galeries, les expositions sont à présent pleinement youtres', 'Les Juifs sont plutôt mal doués pour les arts, biologiquement, du fond même de leur nature', 'Il faut se méfier toujours des Juifs, même quand ils sont morts' (voor de authenticiteit heb ik er een paar in het Frans laten staan). En je gelooft je ogen niet als je, in *Bagatelles*, leest:

> Het uitverkoren volk (la race élue) is te onzent nog niet overgegaan tot massa-executies, alleen maar tot een paar sporadische moordjes. Maar het zal niet lang meer duren.

Heus, het staat er, op bladzijde 73. En het gaat over de joden, niet over de nazi's!

Is hij nou gek geworden?, denkt u. Inderdaad, zoiets moet er aan de hand geweest zijn. Zo verwonderlijk is dat niet. Aan de *Voyage* en *Mort à crédit* ligt de vraag ten grondslag: hoe kan men zien wat er in de wereld gebeurt en toch niet gek worden? Dit betreft nog het personage Bardamu. Maar hetzelfde betreft ook de schrijver Céline die al dit nachtmerrieachtige zo hartstochtelijk opschrijft. Het is een vorm van

waanzin om het kwaad in de wereld voor rekening te laten komen van een groep van zondebokken. Heel verbreid trouwens, maar vaak voorkomend uit andere oorzaken. Sartre heeft dat haarscherp geanalyseerd in zijn *Réflexions sur la question juive.* En zelfs Hermans heeft zich hier wel eens over uitgelaten (in 'Het grote medelijden'), in een passage die ik hier citeer omdat ik het zo pikant vind om Hermans tegen Céline in stelling te brengen:

> Mensen die ik luidkeels hoor kankeren op joden of negers kan ik ter plaatse doodtrappen, spontaan. (...) Dat is omdat ik niet in groepen denk, hoeveel individuen ik ook haat. Het gebeurt dat bepaalde individuen iemand in de weg zitten. Maar hoe kan een heel ras iemand in de weg zitten? Wie scheldt op joden, negers enz. die is niet alleen een imbiciel die in groepen denkt, maar verwacht bovendien zijn redding van zijn eigen groep. Onbetwistbaar teken van onherroepelijke middelmatigheid.

Dit citaat maakt het ook mogelijk om in te zien wat Céline van andere antisemieten onderscheidt: hij heeft namelijk helemaal niet zijn heil bij enige groep gezocht. Hij was dan ook niet middelmatig. Hij heeft in een soort dolgedraaide woede, in bewustzijnsverenging, al zijn haat geconcentreerd op een groep aan wie hij de schuld oplegde voor alles wat er in de wereld mis was. In Frankrijk, in Europa, in de hele wereld had je dan traditioneel de joden bij de hand. En als dan nog je geliefde door een jood is afgepikt... Dit disculpeert Céline niet. Al in 1937 waren fatsoenlijke mensen antifascist in plaats van mee te huilen in een koor van antisemieten. Misschien is de diepere oorzaak van het literaire échec van zijn latere jaren wel gelegen in het feit dat hij de kant van de verdrukten, na de *Voyage* en na *Mort à crédit*, heeft verlaten, en dat zijn solidariteit heeft plaatsgemaakt voor zelfmedelijden. Hoe kan hij stekeblind zijn gebleven voor het lot van hen die door de nazi's vervolgd werden en er nog oneindig veel slechter aan toe waren dan al die vernederden en vertrapten waarvan hij in de *Voyage* het ellendige bestaan had beschreven?

Maar... heeft Céline in de *Voyage* werkelijk het bestaan van de verworpenen der aarde beschreven? Er zijn argumenten om te zeggen: nee. Gide heeft heel terecht opgemerkt: 'De werkelijkheid die Céline beschrijft is de hallucinatie die de werkelijkheid teweegbrengt'. Geen realisme, in de *Voyage*, maar de schildering van een permanente nachtmerrie. Toch zitten er veel realistische evocaties in de roman, tussen de overdrijvingen en pure ongeloofwaardigheden (Bardamu als galeislaaf, of als vlooienteller). Net als bij de aforismen is het ook op dit punt moeilijk om duidelijk grenzen te trekken: wat is ernstig bedoeld, wat is aannemelijk, wat is pure hallucinatie. Het leven van de kleinburgers, met hun miezerigheid en kleinzieligheid, is soms loepzuiver weergegeven. Maar met de mislukte bomaanslag op de oude Henrouille, die later dan toch weer door dezelfde aanslagpleger-met-twee-linkse-handen omwille van een habbekrats van de trap wordt gegooid, komen we dan weer aan de grens van het aannemelijke.

Elke tekst - of die nou realistisch is, surrealistisch of wat dan ook - is opgebouwd uit tekens die naar iets uit de werkelijkheid buiten de tekst verwijzen. Dit type teken, dat door aangrenzendheid met dat waarnaar het verwijst daar de aandacht op vestigt, heet index. De verwijzing naar buiten, naar de werkelijkheid, is een geval van deictische indexicaliteit. In romans die recht op en neer realistisch of naturalistisch zijn is deze deictische indexicaliteit gebaseerd op gelijkenis tussen wat wij lezen en wat wij van de werkelijkheid weten. In anderssoortige boeken - in fantastische vertellingen bij voorbeeld - gaat het om andere werkelijkheden, om

mogelijke werelden. Er zijn dan andere gelijkenisvoorwaarden geldig, en er is dus ook iets met de deictische indexicaliteit aan de hand. In de *Voyage* doet zich dit voor.

Een verhaal kent ook nog een andere vorm van indexicaliteit. Dat is de indexicaliteit die optreedt als er binnen de tekst wordt verwezen, naar voren of naar achteren. De revolver die in het eerste hoofdstuk in een broekzak wordt gestopt belooft ons dat er verderop een schot zal vallen. Aan het eind van het verhaal begrijpen we de zelfmoord van de hoofdpersoon, door al het vele wat we over hem/haar daarvóór aan de weet zijn gekomen. Dit is anaforische indexicaliteit. Als deze rigoureus is, zoals we gewend zijn uit de grote 19e- eeuwse romans en die van nu uit de stationskiosk, dan heeft de vertelling een vertrouwenwekkende coherentie. Ook hier is weer gelijkenis de basis, en wel gelijkenis met de werkelijkheid die we menen te kennen als een zinvolle opeenvolging van oorzaak en gevolg.

In de *Voyage* is er ook iets bijzonders met deze anaforische indexicaliteit. De gebeurtenissen volgen elkaar wel chronologisch op (later zal Céline deze vertelwijze verlaten), maar veel 'logisch' onderling verband is er niet. Hier en daar is er wel een verwijzing. Omdat hij Lola zo mooi vindt, heeft Bardamu het, in het begin, wel eens over zijn wens om naar Amerika te gaan. Later komt hij daar ook terecht, maar merkwaardigerwijs onvrijwillig: hij wordt verkocht als slaaf op een galei die naar New York vaart. Niets verklaart zijn keuze van reisdoel Afrika, zoals ook niets verklaart dat ineens een granaat de kolonel treft en cavalerist die hem net de dood van een wachtmeester kwam melden, terwijl Bardamu blijft leven. Er gebeurt ontzettend veel in de *Voyage.* Maar nooit wordt de lezer werkelijk geprikkeld tot nieuwsgierigheid over het verdere verloop van de handeling. Spannend is de roman absoluut niet. Zelfs per hoofdstuk geldt dat. Wat er aan verschrikkelijks gebeurt - neem het sterven van de kolonel, Bébert, Henrouille, Robinson, etc. - wordt bijna achteloos, als het ware tussen neus en lippen, verteld, eerder als een element in een beschrijving, als een aanleiding tot commentaar, dan als scharnier in een verhaal. Een echt verhaal, zoéén met samenhang, intrige, een begin en een end, een ontknoping, is de *Voyage* ook niet.

Er is gesteld dat de *Voyage* een moderne picareske roman is (door Bernard Lalande, in zijn overigens lang niet slechte 'Profil d'une oeuvre'-deeltje over de *Voyage*). Dat lijkt me onjuist. Bardamu is geen schelm. We leven niet met hem mee om te weten wat hij nu weer voor ondeugends zal gaan uithale. Het verhaal van de picaro heeft in zijn vertelstructuur inderdaad ook iets zwervends, maar heeft toch altijd nog een vrij traditionele anaforische indexicaliteit: de lezer kan, bij het voortschrijden van het verhaal, een globale verwachting opbouwen over het toekomstige verloop, waar ongetwijfeld veel schavuiterigs in zal zitten. Zo is het in de *Voyage* niet gesteld. Bardamu's verhaal heeft richting noch samenhang en lijkt daarin op het leven van de mens in het algemeen, zoals Céline dat ziet. Dit is een globale gelijkenis die aan de gehele roman ten grondslag ligt. Ik noem dat metaforische ikoniciteit. Een ander zal misschien zeggen dat Céline op zijn manier een allegorie heeft geschreven. Met deze mogelijkheid om het bijzondere met het algemene in verband te brengen is aan een noodzakelijke basisvoorwaarde voldaan: geen poëzie, geen literatuur, geen kunst zonder generaliserende potentie.

Wat echter het bijzondere, het bewonderswaardige, in de *Voyage* is, is dit: de metaforische ikoniciteit, de mogelijkheid

om de vertelling een generaliserende portée te geven is tot in piepkleine narratieve eenheden aanwezig. Dat onbelangrijke gebeurtenisje aan het front - Bardamu komt terug bij zijn mede-soldaten met een hoofd vol verschrikking over wat hij zojuist heeft meegemaakt, wil vertellen maar vindt geen gehoor -, is dat niet het zinnebeeld van de mens, speciaal de schrijver, tegenover zijn medemensen? Heeft Céline zich waarschijnlijk ook niet zo gevoeld, en is hij er daardoor toe gekomen om het allemaal maar op te schrijven tijdens slapeloze nachten?

Céline met zijn honden en katten.

Ik wil besluiten met een ander voorbeeld, waarin de generaliserende mogelijkheid misschien minder voor de hand ligt. In Parijs neemt een frontsoldaat op verlof, Voireuse, zijn maat Bardamu mee naar een moeder wier zoon is gesneuveld. Als je die moeder een mooi verhaal weet te vertellen over haar zoon (en Voireuse verzint maar wat), dan geeft ze je honderd francs. Maar wat een pech: als ze samen aan de deur komen krijgen ze te horen dat de vrouw zich van verdriet heeft opgehangen. Het is afgelopen met deze schnabbel. Ze gaan dan naar een café, waar Voireuse een hoertje ziet waar hij wel trek in heeft. Helaas, het benodigde geld is er niet, ze hebben samen net genoeg voor een kop koffie. Deze Voireuse, die in zijn vrije tijd figurant was in kleine theaters, moet weer terug naar het front, waar het gas hem te pakken krijgt. En we nemen afscheid van deze onbeduidende voorbijgaande ster aan het firmament van de *Voyage* met deze woorden van Bardamu:

> Hij is naar de kust gegaan, in Bretagne, en is daar twee jaar later gestorven in een sanatorium aan zee. In 't begin heeft hij me twee keer geschreven, toen helemaal niet meer. Hij was nog nooit aan zee geweest. ‘Je hebt geen idee hoe mooi 't is, schreef hij, ik ga soms 't water in, dat is goed voor m'n voeten, maar ik geloof dat mijn stem voorgoed naar de bliksem is.’ Dat zat hem dwars, want eigenlijk was zijn grootste wens op een dag mee te doen in het koor van een theater.
> 't Wordt heel wat beter betaald en is artistieker dan een gewoon figurantenbaantje.

Céline te Rennes, omstreeks 1930.

Deze eeuwige sukkelaar, die zich in het leven probeert te redden met alle middelen die hij maar verzinnen kan, aan wie het niet gegeven is dat iets hem ook maar lukt, die desondanks zijn zegeningen blijft tellen, was zo graag uit de rangen van de simpele figuratie geraakt tot een plaats in het koor. De illusie om uit de anonimiteit te treden heeft hij niet. Maar hij zou zijn stem hebben willen laten horen. (Nu heeft Céline het voor hem gedaan.) Zij die hun stem laten horen zitten al een stuk beter dan de woordelozen. Het fragment over Voireuse zou misschien een losse zandkorrel kunnen lijken temidden van vele andere fragmenten over personen die opdoemen en weer voorgoed verdwijnen uit het verhaal. Maar nee, het is een metaforische mise-en-abyme: ook het verhaal van Voireuse geeft een beeld van het menselijk tekort.

L.-F. Céline
Voyage au bout de la nuit
Stijl in dienst van de emotie
Michelle Out-Brent

Toen in 1932 *Voyage au bout de la Nuit* verschenen was, had Céline maar 3 stemmen te weinig om de Goncourt prijs te krijgen! Een leed, dat overigens door de Renaudot prijs, die hem werd toegekend, verzacht werd. Toch waren er om deze roman, geschreven in een toen revolutionaire stijl, verhitte discussies geweest. De klassieke critici hadden namelijk in Céline meteen een ware taalkunstenaar ontdekt. Zijn volslagen nieuwe en baanbrekende manier van schrijven komt voort uit zijn weloverwogen streven de taal als voertuig van gevoelens te gebruiken. Blijkens zijn kunstregel vindt Céline dat een roman geen tribune mag zijn waar men ideeën verkondigt en evenmin een informatiebron mag zijn of een psychologische rol mag spelen. Wat een roman wel moet doen - en dat is voor Céline een absolute voorwaarde - een roman moet op de lezer een bepaalde ontroering overbrengen. Dat is de vreugde, die hij eraan beleeft. Hij gaat zelfs zover, dat hij de lezer tot diep in diens zenuwstelsel wil treffen, zoals hij zegt in *Entretiens avec le Professeur Y.* Om de ontroering op te roepen ontwikkelt Céline in zijn stijl een complexe aanpak van de taal, waarmee hij de mogelijkheden van de Franse woordenschat op alle niveaus uitbuit en de regels van de syntaxis desnoods met voeten treedt, wanneer het cartesiaanse karakter van het Frans de explosieve kracht van de ontroering dreigt weg te nemen. De man, die de vonk doet overspringen is de verteller Bardamu met een temperament van het vereiste gevoelstype. Bardamu, die niets moet hebben van krachtige daden, laat zich door anderen of door omstandigheden corrumperen. Zijn verzet komt alleen maar voort uit zijn grote kwetsbaarheid. Het epos van de antiheld op zoek naar een onbereikbaar geluk, is als zodanig welliswaar aangrijpend en het onderwerp van het boek en de ontologische benadering van de schrijver zijn elementen, die samen een ontroering losmaken bij de lezer. Toch heeft de Voyage zijn faam eerder te danken aan zijn taalgebruik dan aan zijn inhoud. Dat komt doordat de ontroering van de verteller en de direkte wijze, waarop die geuit wordt zo volledig op elkaar zijn afgestemd.

Ik zal nu speciaal voor de Nederlandse lezers, die het boek kennen in de uitstekende vertaling van Kummer een paar staaltjes laten zien van stijleffekten in de oorspronkelijke tekst om ze aan te zetten om het boek nog eens in 't Frans te lezen, zodat ze zich zelf kunnen overtuigen van het feit, dat Céline er in geslaagd is om: ‘de weg te gaan waar het leven je heeft neergezet en er niet af te stappen voor je alles wat er te vinden is in je hebt opgenomen en het dan om te zetten in stijl’.

In dit overzicht zijn achtereenvolgens een aantal syntactische en semantische stijlfiguren opgenomen.

Wat veelvuldig voorkomt zijn omkeringen, waardoor belangrijke zinsdelen extra gewicht krijgen. Een vondst zijn de omkeringen, die gebruik maken van de verplaatsbaarheid van het bijvoeglijk naamwoord in het Frans. In plaats van de gewone combinatie: substantief gevolgd door een adjectief, dat daaraan een specifieke hoedanigheid toekent, komt de combinatie: substantief voorafgegaan door zo'n adjectief. Zo kan de noodzaak van een beschrijving omzeild worden, hetgeen de mate van ontroering ten goede komt. Zo vervloeit het in de twee volgende voorbeelden naar voren gehaalde adjectief tot één geheel met het substantief. Uitdrukkingen als: ‘les meurtriers militaires’ (blz. 151) en ‘cramoisi Alcide’ (blz. 161)

onderstrepen Bardamu's haat tegen militairen, die op deze manier in eerste instantie overkomen als wezenlijk moordzuchtig en anderzijds de verwarring van de bewonderenswaardige Alcide, die zich ervoor schaamt, dat zijn heldhaftigheid bekend wordt.

Vaak gaat de omkering samen met een breuk in de gangbare systactische volgorde om zo de werkelijke volgorde van gevoelens weer te geven, zoals de verteller ze zelf beleefd heeft. Wanneer Bardamu de mummiekelder bezoekt zet hij zijn ervaring om in: 'Collés au mur comme des fusillés ils étaient ces vieux morts' (blz. 384) (Tegen de muur geplakt alsof ze gefusilleerd waren, zo zagen ze eruit, de oude doden). Het emotioneel geladen predicaat 'tegen de muur geplakt...' is naar voren gehaald, omdat dat Bardamu's eerste indruk weergeeft. Vervolgens gaat de verteller verder in op het onderwerp. De zin, zoals die er naar traditioneel model uit zou moeten zien, nl.: Die oude doden zaten tegen de muur geplakt alsof ze gefusilleerd waren, zou maar een beschrijving zijn geweest van de houding van de mummies. Door een in 't Frans zelden voorkomende omkering van attribuut en werkwoord, geeft Céline's zin uitdrukking aan het overrompelende effekt op Bardamu bij zo'n plotselinge confrontatie met de dood. Door die omkering is het mogelijk om Bardamu's reacties op de wereld om hem heen in de juiste volgorde weer te geven. Een 'tic' in Céline's taalgebruik is verder de aan de

omgangstaal ontleende herhaling d.w.z. een morfeem, in de vorm van een persoonlijk voornaamwoord, wordt apart gezet van het semanteem dat herhaald wordt.

Maar het is litterair vaak op een dusdanige wijze uitgewerkt, dat de losse stukken vorm precies overeenstemmen met de losse stukken betekenis. Zo krijgt de herhaling een subjektieve funktie. De lezer zal zich herinneren dat Alcide, om een nichtje op te kunnen voeden, werkt in de hel van Afrika en hoe Bardamu achter die moedige opoffering komt. Bardamu leent van Alcide het brievenkistje met daarin diens geheim: een vergeeld fotootje: 'Mais quand il me vit *l*'ouvrir *sa boîte*, Alcide, il eut un geste qui me surprit pour m'en empêcher' (blz. 160) ('Maar toen hij *het* me zag openmaken, *dat kistje van hem*, Alcide, stak hij tot mijn verbazing zijn arm uit om me tegen te houden'). Zo los neergezet van de rest krijgt het kistje alle aandacht. En die verdient het, want de hele Alcide -episode draait daar om. Iets verder vindt Bardamu's stomme verbazing uitdrukking in de herhaling: 'Je me mis à *le* regarder de bien plus près *Alcide*' (blz. 161) ('Toen begon ik hem echt met andere ogen te bekijken, die Alcide') roept Bardamu als hij het geheim eenmaal kent. Door de herhaling kan het semanteem 'Alcide' los komen te staan van zijn grammatikale funktie, want die rol wordt al vervuld door het persoonlijk voornaamwoord 'hem'. Het wordt nu echter gevoelsgeladen en geeft uitdrukking aan het gevoel van sprakeloze verbazing en bewondering.

Door het ontbreken van duidelijke logische verbanden tussen de zinnen zit het verhaal los in elkaar, en is er rijkelijk plaats voor verrassingen en ontroering. Door het toepassen van asyndeta, lijkt de verteller de gevoelsgeladen bouwstenen van het verhaal voor de lezer op een losse hoop te gooien, zodat die zijn ervaringen in hun oorspronkelijke onbewerkte toestand kan delen. Hier volgt een voorbeeld van een adversatief asyndeton, dat ik in zijn kontekst weergeef: 'Il (Robinson) se recroquevillait tellement dans le noir pour tousser que je ne le voyais presque plus, *si près de moi*, ses mains seulement je voyais encore un peu...' (blz. 304) ('Hij (Robinson) dook zo diep in elkaar in het donker, om te hoesten, dat ik hem bijna niet meer kon zien, *zo vlak bij me*, zijn handen alleen zag ik nog een beetje'). De uitdrukking 'si près de moi' is in wezen een elliptische concessive zin, waaruit onderwerp en werkwoord zijn weggelaten: 'bien qu'il fût si près de moi' ('ook al was hij zo dicht bij me').

Door de zeggingskracht van het asyndeton wordt voelbaar, hoe Bardamu zich verbaast over het isolement, waarin een mens door lichamelijke pijn terecht kan komen. Het expliciet maken van de logische verbanden met behulp van voegwoorden zou aan de ontroering afbreuk doen, maar door het gebruik van een asyndeton wordt de intimiteit tussen schrijver en lezer groter. Een asyndeton tornt als het ware de verbindingsdraden tussen de zinnen los, maar de delen blijven heel. Een anakoloet gaat nog een stap verder in het doorbreken van de syntaxis, want die haalt de zin zelf uit elkaar. Een definitie van een veelvuldig door hem gebruikt soort anakoloet geeft Céline in het interview 'Céline vous parle' Festivalplaat 1957, als hij zegt, dat zijn stijl voortkomt uit een bepaalde manier om zinnen als het ware 'uit hun hengsels te wringen'. Met een anakoloet lukt dat vooral dan bijzonder goed, wanneer het gevoelselement een ontploffing teweeg brengt, het voorafgaand logisch verband opblaast en weer in het niets laat verdwijnen. Hier volgt zo'n anakoloet, die te vinden is in de oorlogsepisode:

> Nous dûmes donc courir les embuscades pendant des nuits et des nuits imbéciles qui se suivaient, rien qu'avec L'espérance de moins en moins raisonnable d'en revenir, et celle-là seulement *et aussi que si on en*

> revenait qu'on oublierait jamais, absolument jamais, qu'on avait découvert sur la terre un homme bâti comme vous et moi, mais bien plus charognard que les crocodiles et les requins qui passent entre deux eaux la gueule ouverte autour des bateaux d'ordures et de viandes pourries qu'on va leur déverser au large, à la Havane.
> (blz. 29)

Na de restrictieve uitdrukkingen: ‘rien qu'avec l'espérance’ (alleen door te hopen) en ‘celle-là seulement’ (alleen die maar) gaat de lezer verwachten, dat de zin zal eindigen met de weergave van deze enige hoop en als schok komt dan Bardamu's uitbarsting van haat jegens de generaal. Het logisch verband is inderdaad weggevaagd, en alles wat overblijft is die razende woede, die wordt uitgedrukt door de potsierlijke vergelijking van de generaal met krokodillen en haaien. Nog een voorbeeld van een soortgelijke anakoloet: Bardamu gaat de tante van Bébert bezoeken, nà het overlijden van het kind

> Elle était là sur sa chaise comme à son habitude, entre les odeurs de sa loge, et le petit poêle réchauffant tout ça *et sa vieille figure* à présent toujours prête à pleurer depuis que Bébert était décédé *et puis au mur, au dessus* de la boîte à ouvrages une grande photo de Bébert, avec son tablier, un béret et la croix.
> (blz. 345)

Bij het tweede ‘et’ (et sa vieille figure) buigt de zin een andere kant uit, precies daar waar Bardamu's ontroering het grootst is. Aan het eind van de zin zijn alleen dat droevige oude gezicht en die foto nog van belang, terwijl de eerste twee elementen die nog klopten met het voorzetsel ‘entre’ alleen nog dienst doen als achtergrond voor hevige ontroering die de zin stukmaakt. Behalve de anakoloet die een apart soort syntactische onjuistheid vertegenwoordigt, vinden we in de Voyage ook onjuist taalgebruik, dat min of meer is nagebootst van de gewone spreektaal.

Pitoresk of realistisch is dat echter niet, evenmin als de woordenschat van zijn ‘argot’, want het is niet kenmerkend voor de manier van spreken van een maatschappelijk en kultureel bepaalde groep: zowel de geleerde Parapine, als de professor in de geschiedenis Princhard, als de dokter-verteller zelf maken er in momenten van ontroering gebruik van, evenzeer als de figuren uit een lager milieu. Het zijn stilistische kunstgrepen, die vaak als een middel werken om de gevoelswaarden van de zin te signaleren. Wat het meest voorkomt is het vervangen van het betrekkelijk voornaamwoord ‘qui’ door het onbeschaafde ‘que’. Bardamu, die voor Robinsons lijk staat geeft met die taalfout zijn paniek en ontzetting weer: ‘Dans la chambre ça faisait comme un étranger à présent Robinson, qui viendrait d'un pays atroce et *qu'on* n'oserait plus lui parler’ (blz. 492).

In de volgende opmerkelijke zin, in plaats van te zeggen: ‘plus il y en avait, plus il en venait’ (hoe meer er waren, des te meer er kwamen’) als hij het heeft over de mooie Amerikaanse meisjes, die hij langs ziet komen, roept Bardamu uit: ‘Et qu'il y en avait plus qu'il venait encore! C'est peut-être, pensai-je la Grêce qui recommence’ (blz. 196) (en dan waren er meer en dan kwamen er meer! Dat is misschien Griekenland dacht ik, dat weer terug komt). De verteller had ons gezegd, dat hij ‘midden in zijn bedevaart zat’ en dat hij een gevoel kreeg van ‘bovennatuurlijke esthetische onthullingen’. Die konstruktiefout in de uitroep bevestigt dat Bardamu aan zo'n sterke esthetische ontroering onderhevig is, dat hij zich niet meer behoorlijk uit ‘kan’ drukken! Dit voorbeeld laat

bovendien op een grappige manier zien, dat Céline's onjuistheden niet typerend zijn voor een bepaalde groep, want het oude Griekenland is een kultuurbegrip bij mensen met een zekere opleiding, die zich bepaald nooit zo zouden uitdrukken als Bardamu!

De sterkste manier van weergave in literatuur noemen we iconiciteit en we vinden bij uitdrukkingen, die in een verhouding van gelijkenis staan tot datgene wat ze uitdrukken. Hier volgt als voorbeeld een zogenaamde diagrammatische iconiciteit op macro-structureel niveau: Het kortste hoofdstuk van de Voyage (blz. 406) beslaat maar één bladzijde terwijl een hoofdstuk er gemiddeld 8 heeft. Het gaat over de haastige vlucht van Bardamu, wanneer die hoort van de moord op moeder Henrouille. Bij de aanduidende kortheid van het hoofdstuk hoort de aangeduide snelheid van het vertrek. In het boek vinden we ook mises en abyme, die de interne samenhang van het verhaal vergroten.

Aan het begin van het boek gaat Bardamu langdurig en met sterke argumenten te keer tegen de maatschappij, die op leugenachtige ideologieën berust, en komt tenslotte uit op een verstandig pacifisme, maar bij het horen van militaire muziek die patriottische gevoelens moet oproepen, zwicht diezelfde Bardamu voor het strijdlustig enthousiasme, dat hij zojuist zelf ontmaskerd had en gaat in krijgsdienst. Dat is nu precies Bardamu ten voeten uit; zijn wijze besluit niet kunnen uitvoeren en zijn redeneringen niet kunnen toepassen, omdat hij zo ontvankelijk is voor emoties. Dit tekstfragment toont overeenkomst met het verhaal in z'n geheel genomen, wanneer we b.v. denken aan Bardamu als dokter, die het in het cynisme zoekt en zich beklaagt over de al te zachte winters die hem geen zieken bezorgen en die vervolgens weer toegeeft aan zijn gevoel van medelijden en dan arme stakkers gratis gaat behandelen.

Op het micro-structurele plan vinden we morphologische iconiciteit, die ontstaat door het gebruik van vormen van de verleden tijd der subjonctif, die bij Céline de waarde hebben van ondervonden moeilijkheden en betrokkenheid.

Als Bardamu voortdurend wordt lastig gevallen door de passagiers van de Amiral Bragueton gaat hij in de verdediging: ‘Ik probeerde zo goed en zo kwaad als het ging erachter te komen wie ze waren, zonder dat ze het zouden merken’ (‘aperçussent’, blz. 118). En iets verder: ‘De schaarse keren, dat ik aan tafel verscheen verliep dit zo vluchtig en stilletjes als maar in mijn vermogen lag’ (‘m'appliquasse’). Die iconische tekens geven de moeite weer, die Bardamu zich getroost om aan zijn vijanden te ontsnappen en op die manier helpen ze mee om bij de lezer een gevoel van medelijden op te roepen, dat overigens gepaard gaat met enig vermaak om de gekke situatie. Vaak zit er in het rythme van de zin ook een iconiteit ten opzichte van datgene waar de zin naar verwijst. Bardamu, die dan arts is van het krankzinnigengesticht beschrijft na een gesprek met de zieken zijn gemoedstoestand als volgt:

> ... Une sorte de vertige m'entraînait alors comme s'ils m'avaient emmené loin de mon rivage habituel les pensionnaires, *avec eux*, *sans en avoir l'air*, *d'une phrase ordinaire à l'autre*, *en paroles innocentes*, *jusqu'au milieu de leur délire.*
> (blz. 442)

De eerste vier rythmische eenheden, die we gezien hebben voeren ons zo de 5e binnen op een al even misleidende manier als in de semantische opeenvolging

wordt uitgedrukt. Nog steeds m.b.t. de geesteszieken bereikt Céline een volmaakte eenheid tussen teken en denotatum door weer het rythme van de zin te gebruiken:

> Ils s'y promenaient avec un drôle d'air d'équilibre difficile de leur tête sur leurs épaules, les fous, comme s'ils avaient constamment eu peur d'en répandre le contenu par terre, en trébuchant.
> (blz. 410)

Het aangeduide: Het vreemde evenwicht van lopen bij de gekken, wordt tastbaar gemaakt door de aanduidende vorm: Het labiele evenwicht van de zin.

Tussen de lange en aarzelende protase, die 13 lettergrepen telt en de apodose van dezelfde lengte houdt zich het onderwerp ‘les fous’ in evenwicht. De zin is heel sterk door de rake observatie en ook aangrijpend door de uitbeelding van de pathetische houding van de geesteszieken, die het gewicht van hun psychose letterlijk met zich mee schijnen te dragen. Tenslotte kan de zin van Céline tot een nauwkeurige nabootsing komen van datgene wat uitgedrukt wordt. Robinson vertelt hoe een Frans regiment gevangen is genomen: ‘... Dans une rue principale mon ami! Ca s'est refermé... Par devant... Par derrière... Des Allemands partout! ... Aux fenêtres... Partout... Ca y était’ (blz. 49).

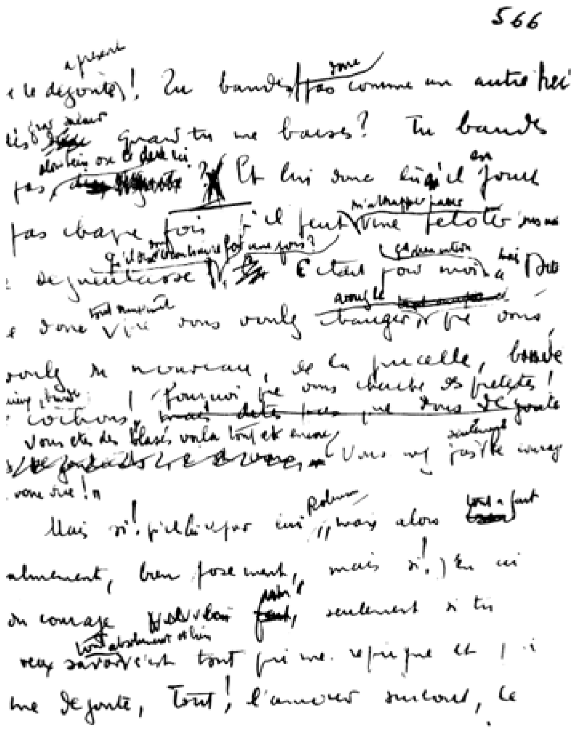
Deze zinstructuur is een weergave van het gedenoteerde: De opeenvolgende fases van het omsingelen en wel op zo'n manier, dat we de hele handeling als een film zien gebeuren alsof het vertellen van het gebeuren overbodig wordt.

Om de ontroering van de lezer op te wekken, werkt Céline niet alleen op syntactisch niveau, maar maakt hij ook op meesterlijke wijze gebruik van semantische figuren, iets, wat maar zelden in prozateksten gebeurt.

Ik zal een aantal voorbeelden geven van zulke verschijnselen als semantische koppeling, van oxymorons, metonymia en metaforen, waar de Voyage letterlijk van wemelt. Door het gebruik van konkrete en abstrakte substantieven op het zelfde plan of door meerdere substantieven aan te wenden, waarvan er maar één op het werkwoord slaat, lijkt het alsof zo'n zin voor de vuist weg is uitgesproken en dat maakt, dat het geheel levendig overkomt, zoals het verslag van iemand die de werkelijkheid niet meteen in zijn betekenisvolle eenheid overziet, maar als elementen die hem raken. De Voyage eindigt met die koppeling, die een apokalyptisch visioen geeft van de wereld: ‘Le remorqueur appelait vers lui toutes les péniches du fleuve toutes, et la ville entière, et le ciel et la campagne et nous, tout qu'il emmenait, La Seine aussi, tout qu'on en parle plus’ (blz. 498). De werkelijkheid, die zo gestalte krijgt, het altijd doorgaan van de absurde reis van dingen en mensen op deze aarde, is eenvoudigweg de som van alle aan elkaar geknoopte bepalingen. Hier hebben de semantische verbanden tussen de bepalingen onderling geen eigen betekenis.

Overigens bestaan er koppelingen, die wel een bepaalde semantische eenheid vormen en in dat geval werken abstrakte en konkrete bepalingen samen om wat beschreven moet worden uit te beelden.

Bardamu geeft op de volgende manier uiting aan zijn gevoelens, deels van afschuw en deels van medelijden, die de oudjes van het tehuis bij hem oproepen: ‘Ils s'en allaient crachoter leurs cancans avec leurs caries d'une salle à l'autre, porteurs de ragots et médisances éculées’. (Met hun door caries aangetaste mond tuften ze elkaar roddelpraatjes toe, terwijl ze van de ene zaal naar de andere liepen.) Die twee opeenvolgende koppelingen typeren het kleinzielige geroddel van de oudjes. Drie maal wordt het aangeduid en door het gebruik van de koppeling krijgt het ook de bijbetekenis van het woord caries mee: namelijk lichamelijke tekortkoming, niet ernstig, maar weerzinwekkend. Hoe sterk de suggestieve



Handschrift van de tweede staat van *Voyage.*

kracht van de koppeling kan zijn wordt hiermee duidelijk geillustreerd. De aanéén gekoppelde elementen kunnen hun connotaties onderling uitwisselen en uit de smeltkroes, waar de schrijver ze samen in heeft gedaan, haalt de lezer dan nog maar één soort werkelijkheid. In het volgende voorbeeld gaat de lezer, belaagd door abstrakte en konkrete bepalingen, alle echter negatief, volledig mee in Bardamu's opstandige gevoelens in de oorlogstijd, wanneer hij 'geen enkele hoop meer koestert om anders aan zijn eind te komen dan bedreigd en ellendig en vol afschuw over de martelingen, die ze hadden moeten ondergaan': '...sans espoir décidément de finir autrement que dans la menace, le purin et le dégoût d'avoir été torturés... (blz. 39). De lezer kan zich trouwens, zij het niet zo vaak, door hetzelfde soort koppeling ook verheugen over Bardamu's enthousiasme. Even overweldigend als in de voorgaande voorbeelden, ondergaat hij Bardamu's gevoelens van plezier zich te bewegen in het milieu van de Tarapout-danseressen: 'Dans les coulisses même tout était luxe, aisance, cuisses, lumières, savons sandwiches' (blz. 235). Tenslotte is er een derde mogelijkheid van koppeling, waarbij één van de elementen de antogonist is van de andere elementen en waarbij de werkelijkheid gestalte krijgt als ze tegenover elkaar geplaatst worden. Dit voorbeeld komt uit een beschrijving van een krottenwijk van arme sloebers waar 'les petites filles trop éveillées et morveuses, le long des palissades fuient l'école pour attraper d'un satyre à l'autre vingt sous, des frites et la blennoragie' (blz. 331). De voordelen van de centen en de frites worden volkomen te niet gedaan door het laatste zinsdeel. De tegenstelling is opgeheven, alleen de ellende blijft over. De duidelijke ongeïnteresseerdheid van de schrijver wordt veroorzaakt door de schijnbare naïviteit, die Céline zo vaak hanteert.

Semantische koppeling is een uitgelezen middel om sokratische ironie te bedrijven.

Met een oxymoron, gangbaar stijlfiguur in poëzie, kunnen verbanden gelegd worden, die een poëtische sfeer oproepen en die een bepaalde gevoelswaarde tot uitdrukking brengen. Tot dit eerste type van oxymorons behoren de volgende voorbeelden: 'De tintelende angst' in de Afrikaanse lucht ('l'angoisse étincelante', blz. 150), 'de lusteloze brand' van de tractorenfabriek ('l'incendie morne', blz. 455) en 'de malle droevige verlangens' ('la drôle d'envie triste', blz. 63) van Lola om voor de in de oorlog ontruimde kermisstands langs te lopen, hebben adjectieven gekregen die passen bij het karakter van de omringende kontekst. Inderdaad zijn de connotaties van de woorden angst en tintelend elkaars tegengestelden; het eerste woord roept begrippen op van duisternis, inwendigheid, het tweede begrippen als vuur, uitwendigheid. Tintelen in de zon, dat doet de hitte van Afrika, niet angst. Maar die angst is in de koloniën even sterk aanwezig als de warmte. In Bardamu's herinnering vallen die twee begrippen samen in datgene wat ze als enig raakpunt gemeen hebben: Het gevoel van verstikking.

In het tweede voorbeeld is niet de brand, die de frabrieksramen verlicht, lusteloos, maar wel het stadsbeeld van een Parijse voorstad.

Tenslotte, in het derde voorbeeld, is Lola's verlangen 'triest', want het voorwerp van haar verlangen is oneindig triest nl.: het feest, waar de mensen zijn weggelopen.

Naast deze poëtische oxymorons zijn er ook oxymorons, die de tegenstelling opheffen. Liefde komt weinig voor in de Voyage, maar als hij voorkomt reikt hij aan het allerhoogste. De tederheid, die Bardamu voor Bébert koestert spreekt uit de volgende beschrijving: 'Sur sa face livide dansotait cet infini petit sourire d'affection pure que je n'ai jamais pu oublier. Une gaieté pour l'univers' (blz. 244). In de oxymoron 'infini petit sourire' (oneindig klein lachje) zit een tegenstelling, waarvan beide termen door andere elementen van de zin gesteund worden. 'Petit' hoort bij het diminutief 'dansoter' (een beetje dansen), 'infini' wordt aangevuld door het woord

‘face’ (gelaat) van een hoger woordregister, dat tevens verwijst naar geestesadel en door de uitdrukking ‘zuivere genegenheid’, dat een waarachtig gevoel betekent en vandaar vervuld is van grootheid. Die zin past helemaal bij Bébert. Dat schriele wezentje is namelijk echt in staat om licht te laten schijnen in de wanhopige wereld van de *Voyage au bout de la nuit* door de liefde die hij voelt en die hij bij de lezer opwekt.

De overstelpende eer, die Bardamu aan het kind doet toekomen zit in het oplossen van de tegenstelling.

Maar in vele andere gevallen vestigt het oxymoron de aandacht op een tegenstrijdigheid. Voor alles wordt dan het absurde in zijn essentie aangeduid, want het bijeenbrengen van twee onverenigbare elementen grenst aan het absurde. Haat en opstandigheid worden in de Voyage vaak weergegeven door dit soort oxymorons, maar ze kunnen ook de levenswanhoop van de verteller weergeven. Een wanhoop gebaseerd op de tweewaardigheid, die het tragische aspekt van het menselijk bestaan vormt: ‘Ce corps à nous... tout le temps se révolte contre cette *farce atroce* de durer’ (blz. 335). Een ‘vreselijke grap’, want de mens zoekt de vreugde en de eeuwigheid terwijl hij tegelijkertijd bezeten is van de gedachte aan de dood. Of wanhoop gebaseerd op het bewustzijn van de zinloosheid van het bestaan. ‘Voortaan is het genoeg om een beetje te vreten, een beetje warm te worden en zo veel mogelijk te slapen op *deze weg die nergens naar toe leidt*’ (‘Sur le chemin de rien du tout’, blz. 453).

De waarde van het oxymoron zit in zijn suggestieve kracht. Het oxymoron vermijdt het expliciet aanduiden van gevoelens, maar geeft de lezer de elementen die bepalend zijn voor deze gevoelens.

Wat de metonymia betreft; door het semantisch veld te verkleinen, konsentreert ze de aandacht op het subjektieve element, dat de ontroering in zich draagt.

Een eerste type, de pars-pro-toto konstruktie, laat ons meteen zien wat Bardamu opvalt. Zo wordt de bewonderende verbazing op ons overgebracht, die Bardamu voelt wanneer hij de borsten ziet van de werkster van Grappa, die ‘één paar prachtige tieten is, die negerin’ (‘Une paire de nichons splendides cette négresse’, blz. 158). De haat van Bardamu tegen de generale staf zet zich vast op zijn gelaatstrekken: ‘dat verwaande officieren smoel’ (‘Cette gueule d'état major’, blz. 28). En zijn afkeer tegen de vrouwelijke passagiers van de ‘Admiraal Bragueton’ wordt veroorzaakt doordat hij in hen niet meer kan zien dan ‘ongeduldige vagina's’ (‘des vagins impatients’, blz. 120). Het feit, dat de passagiers van die boot bezeten zijn van sex wordt geaksentueerd doordat de naam van de boot ‘Bragueton’ lijkt op het woord ‘Braguette’ (gulp). We kunnen vaststellen, dat op deze manier veel eigennamen allusief zijn!

Tenslotte zal ik van het prachtige portret van Bébert alleen het eerste element bekijken: ‘Sa tête cernée, ses cheveux poisseux, ses jambes de singe éthique, tout cela dansait, convulsif, au bout du balai’ (blz. 245). De belangrijkste denotatie is het adjectief ‘cerné’ (met blauwe kringen onder de ogen). De vermoeide indruk, die Bardamu maakt is zo

groot, dat het adjectief dat meestal bij het deel, de ogen, hoort, in dit geval iets zegt over het geheel: het hoofd. Deze metonymie is sterk suggestief: de lezer vat in een keer de misère, die beslissend is voor het lot van de kleine Bébert. Een tweede soort metonymie werkt aldus: de schrijver vervangt de konkrete termen door de abstrakte hoedanigheid, die beslissend is voor de gevoelsmatigheid. Soms ontdoet Bardamu de mensen van hun lichaam om ons met dezelfde ogen te laten kijken als hij. Zo zegt Bardamu, dat luitenant Grappa tegen die 'verzamelde onsamenhangendheden' glimlacht als hij het heeft over de negers die vrijwillig de eigenmachtige berechting van Grappa ondergaan. ('Ces incohérences assemblées', blz. 155). Op dezelfde manier is het in de gemeenschapsruimten van de militaire hospitalen: 'Céline spreekt niet van al die bezoekers die daar bedroefd zitten, maar van de 'onmacht van een wereld in oorlog, die daar kwam huilen' ('L'impuissance du monde dans la guerre qui venait pleurer là', blz. 69). Die abstrakties verwijzen met kracht naar de tragiek van het menselijk bestaan of het nu de ongelooflijke behoefte is van de negers om zich aan Grappa's willekeurige berechting te onderwerpen, of de meelijwekkende onmacht van de mensen tijdens de oorlog. Het gevoel, dat Bardamu voor hen ondervindt wordt op overtuigende wijze op ons overgebracht, want door de metonymie kunnen we er niet aan ontkomen. Want een oordeel, dat op een gewone manier iets zegt over een substantief kunnen we misschien in twijfel trekken, maar we zijn wel gedwongen om het te aanvaarden wanneer het in de plaats komt van een substantief. Ook de logische volgorde van de dingen wordt door de gevoelsmatigheid omver gegooid. Deze verwarrende werking blijkt bij metonymia met metaleptisch karakter. Die zullen we nu bekijken. De mooie Amerikaanse meisjes b.v., worden als volgt beschreven: 'En vlak bij mij in die stoelen, wat een verleiding tot een reeks aanrandingen' ('Et tout près de moi dans ces fauteuils, quelles tentations de viols en série', blz. 199). Wolkenkrabbers worden: huizen, die staan te duizelen (blz. 206) en om de slagvelden aan te duiden spreekt Bardamu over de vurige kerkhoven van de slagen. (Cimetières ardents des batailles, blz. 55.)

In deze voorbeelden komt de overdracht tot stand, doordat het effekt wordt genoemd i.p.v. de oorzaak. Van die verschillende taferelen blijft Bardamu alleen maar de uitwerking bij, die ze op hem hebben.

Hier komen tenslotte een aantal voorbeelden van metonymie waar de semantische overdracht loopt van de bezitter naar het bezit. Zo heeft Céline het over 'woorden die lijden' ('mots qui souffrent', blz. 14) en 'bange rust' ('repos craintif', blz. 134) in het vijandige afrikaanse oerwoud. Bardamu spreekt zelfs over 'teleurgesteld vlees' ('viande déçue', blz. 73) wanneer hij zich voorstelt hoe zijn lijk er uit zal zien wanneer hij in de oorlog gedood zal zijn.

Bij de betekenisverschuiving in de ruimte - het lichaam teleurgesteld i.v.p. de geest - komt nog de verschuiving in de tijd: - het stoffelijk overschot van degene, die teleurgesteld is, blijft teleurgesteld -. Wanneer je die metonymie weer terug zet in z'n kontekst is hij niet zo grillig als hij zo uit z'n verband gerukt wel lijkt. Deze stijlfiguur houdt voor eeuwig de wanhoop en de opstandigheid vast van de jonge kerels die voor niets geweigerd zullen hebben om op het slagveld te sterven.

Al die metonymieën zijn gevoelsgeladen. Ze laten mensen en dingen niet op een objektieve en verklarende manier zien, door ze onderling te vergelijken om hun ruimtelijke verband aan te geven, of door het onderscheid abstrakt/konkreet of de opeenvolging van hun temporele relaties getrouw weer te geven.

Integendeel, een metonymie laat de werkelijkheid zien, zoals die aan de verteller is verschenen, gevoelsgeladen, waardoor de gebruikelijke uitingsvorm verandering heeft ondergaan. Nog indrukwekkender dan zijn metonymie is Céline's metafoor,

waarmee hij een nieuwe taal weet te smeden voor het direkte waarnemen van een aan de lezer tot dan toe onbekend element van de wereld, dat de lezer tot dan toe niet kende en dat geladen is met de genegenheid van de verteller. Ik vermeld hier de aanwezigheid van breed uitgesponnen beelden, te lang om hier te citeren, waarin water het element is, waarnaar steeds verwezen wordt en daarmee naar onstabiliteit, een barok thema. In de Voyage komen nog andere barokke aspekten naar voren: een mengeling van konkreet en abstrakt een uitgesproken voorkeur voor originele of onverwachte nauwkeurigheid om daarmee bepaalde metaforen barok of hyperbolisch te maken.

Als Bardamu spreekt over het ‘onweer van vieze vetdampen’ (‘orage des mauvaises graisses’, blz. 98) om daarmee aan te duiden ‘het zachte geluid van verbrandend vet... dat tussen de middag op het vuur staat te knetteren in de armenwijken’, gebruikt hij een vergelijkingsvoorwerp ‘onweer’ dat hyperbolisch is door de connotatie van nobele intensiteit, die met dit natuurelement verbonden is. De metafoor is ironisch: door de tegenpool te gebruiken van de bijbetekenis, die het vergelijkingsvoorwerp onweer heeft, wordt de lezer die de ironie van die metafoor begrijpt overtuigd van de smerigheid, die kleeft aan het opgeroepen voorwerp: lucht van verbrand vet in de armenwijken.

Een tweede soort metafoor bij Céline is koddig of vernederend wanneer het vergelijkingsobjekt duidelijk pejoratief is, wanneer het bijvoorbeeld deel uitmaakt van de kategorie slagersvlees om daarmee mensen aan te duiden. Zo zijn wij mensen bijvoorbeeld niet meer dan een zak slecht verrotte lauwe darmen (‘des enclos de tripes tièdes et mal pourries’, blz. 331).

De menselijke natuur wordt door Céline zo verwrongen voorgesteld, dat ze alleen nog lijkt op ingewanden in staat van ontbinding. De buitengewone hardheid van deze uitdrukking komt voort uit de pessimistische opvatting van Céline, die in de dood en in de ontbinding van het vlees de uiteindelijke bestemming van de mens ziet. Deze opvatting laat anderzijds zien hoe dat pessimisme verwerkt wordt; op een tragisch burleske toon.

Deze potsierlijke metaforen zijn met name overvloedig aanwezig in de oorlogsepisode, wanneer de mens zonder ophouden door de dood bedreigd wordt. Hier is een voorbeeld: ‘Ze maken “veldslag-worst” van je’ (‘saucissons de bataille, blz. 73). Het vergelijkingsobjekt ontneemt de mens zijn hele waardigheid en geeft hem zijn bestemming: klaar om in plakjes te worden gesneden.

Potsierlijk zijn ook de metaforen, die mensen op één lijn stelt met de minst edele dieren. Ze komen heel veel voor. Hier is een voorbeeld ervan: ‘de mens is een vlinder als hij jong is en een worm aan het eind van zijn leven (blz. 148). Het eerste vergelijkingsobject ‘Papillon’ (vlinder) heeft als bijbetekenis de fladderende geest van de jonge mens en de tweede, ‘l'asticot’ (de worm) zijn uiteindelijke ontbinding. De beknoptheid en het realisme van deze uitdrukking doen de lezer huiveren met dezelfde bittere ontgoocheling en afschuw als die Bardamu voelt ten opzichte van het menselijk bestaan. Het komt ook voor, dat Célines metaforen verduide-

lijkend zijn, in die zin, dat ze berusten op een vergelijkingsobject met suggestieve werking. Céline typeert zijn personages soms door zulke metaforen te scheppen, dat van de opgeroepen mensen of dingen duidelijk wordt of ze al of niet aangepast zijn aan de harmonie van de natuur. Zo zegt Bardamu van moeder Henrouille, dat ‘de jaren haar als een sidderende oude boom hadden overdekt met opgewekte takken’ (‘l'agê l'avait recouverte comme un vieil arbre frémissant, de rameaux allègres’, blz. 256).

Marguerite Destouches, de moeder van Céline, lezend in *Voyage au bout de la nuit.*

Het vergelijkingsobjekt ‘rameaux’ (takken) wordt gespecificeerd door een adjectief, dat betrekking heeft op oude vrouw, zodat op die manier de twee delen van de eerder verklaarde vergelijking metaforisch verenigd worden. De kern van de metafoor is de indruk van levensvreugde, die moeder Henrouille ondanks haar vergevorderde leeftijd uitstraalt, zoiets als de levenskracht van een boom. Voor Bardamu, die lijdt aan een gebrek aan levenslust, is moeder Henrouille het voorwerp van verbaasde bewondering. Bébert daarentegen met z'n te groenige teint, is een ‘appel, die nooit rijp zal worden, die Bébert’ (‘pomme qui ne mûrira jamais, Bébert’, blz. 244). Door die metafoor komt Béberts levenslot er uit te zien als een afwijking in de harmonie van de wereld, aangezien het toch de bestemming van een appel is om rijp te worden. En dan wat betreft de negers, wier leven zich 's-nachts afspeelt in de vorm van roffelen op hun tam tam, die ziet Robinson als ‘hysterisch geworden brokstukken nacht’ (‘des morceaux de la nuit tournés hystériques’, blz. 167). Die beschrijving is schilderachtig, doordat het vergelijkingsobjekt ‘nacht’ en het opgeroepen objekt ‘negers’ dezelfde kleur hebben. Maar overheersend in de beschrijving is de subjectieve benadering: met al dat lawaai vullen de negers de nacht met hun hinderlijke muziek en dringen zo sterk de nacht binnen, dat ze de gedaante krijgen van ‘die hysterisch geworden brokstukken nacht’, waar Robinson wanhopig van wordt. Behalve deze onthullende metaforen zijn er poëtische metaforen, die berusten op zintuigelijke of gevoelsmatige connotaties. De eerste soort kunnen we aan de hand van het volgende voorbeeld illustreren, wanneer Bardamu uitroept: ‘de volgende dag kwam tóch die stoofpot’ (blz. 135) dan breidt hij de hitte, die wordt aangegeven door het vergelijkingsobjekt ‘chaudière’ (stoofpot), uit tot de beleving van de hele dag.

De tweede soort wordt geillustreerd door het volgende voorbeeld, waarin de gemoedstoestand van de verteller duidelijk gemaakt wordt door de aanwezigheid

van een levend symbool. Wanneer een geestelijk rijp mens zijn illusies overboord heeft gegooid, is hij niets meer dan een ‘oude straatlantaarn vol herinneringen op de hoek van een straat, waar toch al bijna niemand meer voorbijkomt’ (‘qu'un vieux réverbère à souvenirs au coin d'une rue où il ne passe

déjà presque plus personne', blz. 453). Het vergelijkingsobjekt straatlantaarn is een duidelijke zinspeling: het is de 'grote eik' die de idylles van de stedelingen beschermt. Maar aangezien idylles voorbijgaan heeft de lantaarnpaal vooral de bijbetekenis van melancholie om verloren geluk. De opgeroepen treurigheid wordt nóg heviger aan het eind van de zin: waar niemand meer voorbij komt.

Het bestaan van de melancholie zelf wordt bedreigd door het feit dat er maar zo weinig mensen het zo voelen en Bardamu's droefenis zakt in elkaar in het besef van het niets, waarin het menselijk bestaan verzinkt.

'De lezer wordt niet verondersteld hoeveel werk er in zit, hij is slechts een passagier... Hij heeft ervoor betaald, hij heeft het boek gekocht (...) hij wil lof hebben, genieten' (Céline vous parle 1957).

Dat uitgangspunt van Céline wordt bereikt dankzij het magische effekt van de metaforen en andere stijlfiguren - helaas geeft bovenstaande opsomming niet de overvloed weer, die voorkomt in de Voyage -.

Dit beknopte onderzoek naar de stijl van de Voyage zou zonder vermelding van de voor Céline zo typische ironie niet volledig zijn. De socratische ironie, anders gezegd, de voorgewende naïeveteit geeft aan de roman zijn specifieke kleur. Ze richt de sympathie van de lezer op Bardamu en oefent tevens haar kenmerkende satyrische kracht uit. Met behulp daarvan geeft Bardamu meesterlijke filosofische beschouwingen, met name in aforismen waarbij hij de reikwijdte ervan niet door schijnt te hebben.

Tenslotte wil ik nog wijzen op de van binnen uit komende ondergrondse ondermijning van de stijl van de Voyage, die het werk zo origineel maakt. In Célines latere romans is de stijl gerijpt en krijgt het openbreken van de syntaxis alle nadruk (bij het ziekelijke af), waarbij het elegant taalgebruik geheel verdwenen is. Maar in de Voyage ontstaat er door de niet aflatende tegenstelling tussen de verschillende niveaus van de taal en de woordenschat een wisselwerking, waardoor de ontroering wordt opgeroepen. Er zijn bijvoorbeeld sterk ontroerende passages, die geschreven zijn in een stijl, die opvalt door eenvoud en sierlijkheid. De zinsbouw is juist, de woorden zijn eenvoudig en er komt geen rhetoriek in voor.

Deze bondige stijl heeft dezelfde werking als een litotes. Laten we bijvoorbeeld het verhaal noemen van het kind, dat door de soldaten gedood wordt (blz. 43) of het eind van het hoofdstuk, dat gewijd is aan de dood van Bébert (blz. 290). Tegenover de vreselijke chaos van stapelzinnen en tegenover de geest van opstandigheid, die tot uitdrukking komt in zinnen met een signifikante gradatie, staan weer gewone op maat gemaakte zinnen, die Célines stijl ondergraven.

Een rijkdom aan hyperbolische wendingen enerzijds en eenvoud anderzijds laten samen de ontroering, die ze moeten overbrengen goed tot z'n recht komen. De *Voyage au bout de la nuit* geeft de lezer leesgenot op alle gebieden, want het verlangt een volledige inzet van zijn intelligentie, zijn gevoel voor humor, zijn poëtische verbeeldingskracht, zijn gevoeligheid en zijn bereidheid zich aan de roman over te geven. De kracht van Célines taalgebruik maakt het romanverhaal volkomen geloofwaardig en zozeer worden wij door Bardamu gefascineerd, dat hij ons mee kan voeren naar... het einde van de nacht, naar een nieuwe wereld waar hij verschillende taalniveaus door elkaar gebruikt, abstrakte en konkrete voorstellingen met elkaar afwisselt en lak heeft aan schilderachtige beschrijvingen, expliciete formulering en logika. Het welslagen van de Voyage wordt veroorzaakt door het scheppen van een evenwicht tussen de verschillende litteraire genres: van epos tot autobiografie, tussen de verschillende gevoelstonen van heroïsch-komiek tot pathetisch, waarbij hij een evenwicht in een complete stijl tot stand weet te brengen,

die alle bronnen van taal doet vloeien. Het meest wezenlijke kenmerk van de roman is het streven de lezer te ontroeren. Zonder zich te kunnen verzetten wordt de lezer meegevoerd door een syntaxis die zich van normen heeft bevrijd en voor korte tijd wordt hem het intieme gevoelsleven van Bardamu geschonken. Kortom, dankzij de rhetorica en de woordenschat, die gebruikt wordt vanwege zijn gevoelslading, wordt de lezer van de Voyage getroffen door de suggestieve kracht van de tekst.

Louis-Ferdinand Céline in 1937

De Voyage is niet zozeer een kreet van haat van een verloren individu, alswel de onweerstaanbare belangstelling voor mensen. Betreurt Bardamu niet, 'dat ze alsmaar zo gemeen blijven, terwijl ze toch zoveel liefde in reserve hebben, de mensen?' (blz. 391).

Dat Bardamu ons zo ontroert komt doordat zijn gevoel op elke bladzijde een klap krijgt, doordat zijn liefde voor de mensheid ontgoocheld wordt. Van de melancholie en de humor, die de melancholie verdraaglijk maakt blijft bij de lezer tenslotte de melancholie over en ik geloof, dat de *Voyage* hetzelfde tot uitdrukking brengt als dat liedje van de Engelse meisjes in de Tarapout die 'maakten dat je hart zwaar werd, zo droevig, dat je bij het horen ervan iedere levenslust verloor'. De woorden zijn dan de ontboezeming van Bardamu, en 'de muziek' de indrukwekkende knappe stijl van Céline.

Tot u spreekt *VF Celine**

Nou daar gaan we dan! Na op veel plaatsen gewoond te hebben, in verschillende klimaten, en onder verschillende omstandigheden, mag ik nu dus in een elektrische stoel-achtige omgeving mijn mening geven over die meesterwerken van me... Maar ik laat me echt niet van de wijs brengen, ik zal alles zeggen wat ik denk, en niemand zal me verhinderen te praten. Nou kijk, ik begin vlug want die dingen zijn erg duur geloof ik, je moet dus zuinig zijn op je woorden - ik praat maar meteen over wat ik weet en wat ik gelezen heb. In de Mémoires van George Sand, - George Sand wordt niet veel gelezen, maar haar Mémoires nog wel een beetje, en ik in het bijzonder heb ze gelezen - staat een opmerkelijk hoofdstuk waarin ze, als meisje, het leven tegemoet gaat, vol linkse ideeën, voor die tijd zelfs extreem links. Ze werd ontvangen, ze had toegang tot, door haar afkomst en door haar naam - u weet dat ze een achterkleindochter was van de prins van Saksen -, ze had toegang tot de grote salons, en vooral tot die waarin nog de leden van de oude aristocratie bijeenkwamen, maar de echte! die bestond nog, die was, ik weet niet met hoeveel pijn! voortgekomen uit het hof van Lodewijk XVI en zelfs van Lodewijk XV. En ze bekeek die leden van de aristocratie met grote ontzetting: de manier waarop ze gebaarden, waarop ze bewogen, waarop ze elkaar petits-fours aanboden, op de stoelen afgingen, ze naar achteren trokken, hun pruiken in de boezems van de dames verstopten, en ze daarna onder hun achterste legden, en dan die duizend bedankjes, dat eindeloze geflikvlooi... Ze was ervan ondersteboven, die oude mensen uit een tijd die voorbij was zich zo te zien aanstellen. Welnu, persoonlijk vind ik dat hoofdstuk essentieel. - Ik geloof dat Proust er goed gebruik van heeft gemaakt, in dat beroemde hoofdstuk waarin je de mensen ter plekke oud ziet worden; dat is een beroemd hoofdstuk maar ik geloof dat George Sand hem erin is voorgegaan; dat is werkelijk een zeer grote literaire prestatie. - Nou, diezelfde indruk krijg ik als ik een boek lees; ik krijg de indruk van mensen die zich aanstellen. Ze kramen totaal nutteloze onzin uit. Ze gaan niet direct op het onderwerp af, ze draaien eromheen, ze gaan op de stoelen af, houden prologen; maar ze gaan niet direct op de zenuw af, nietwaar, op de emotie, daar willen ze helemaal niet naartoe. Nou daar heb je het: om het nu eens ronduit te zeggen, ik bekijk de romans van mijn tijdgenoten en ik zeg tot mezelf: 'Het betekent wel een hoop werk, maar het is nutteloos werk'. Dat is wat ik ervan denk. Omdat ze niet in de maat van de tijd lopen, ze zitten niet op de toon van de tijd. De toon van de tijd, nou, lieve hemel... Je moet er rekening mee houden dat de roman, het gaat immers om de roman, daarover vraagt men mij toch mijn mening te geven, dat de roman niet meer de functie heeft die hij had; hij is geen informatiebron meer. In de tijd van Balzac leerde je het leven van een plattelandsarts kennen door Balzac te lezen; in de tijd van Flaubert leerde je uit *Bovary* wat een overspelig leven was, enz., enz. Nu worden we over al die onderwerpen ingelicht, zeer uitvoering ingelicht: en door de pers, en door de rechtbankverslagen, en door de televisie, en door medisch-sociale enquêtes. O! hele verhalen, met bewijsstukken, met foto's... Het is allemaal niet meer nodig. Ik geloof dat de rol van de documentaire roman, en zelfs van de psychologische roman is uitgespeeld, dat is mijn indruk. En wat blijft er dan nog over? Wel, veel is het niet, de stijl blijft over, en dan de omstandigheden waarin het mannetje zich bevindt. Proust bevond zich natuurlijk in hogere kringen, nou daar vertelt hij over, nietwaar, wat hij ziet, en dan ten slotte de pederastische dramaatjes. Goed. Uitstekend. Maar uiteindelijk gaat het erom dat je op de lijn zit waarop het leven je plaatst, en er dan niet vanaf te wijken zodat je alles

* Plaatopname: Disque Festival, 1958, no. FLDX 149. Opgenomen in L.-F. Céline, *Romans*, II, Parijs, Gallimard, 1974, pp. (931)-936. (Vert.: J.A. Versteeg)

oppikt wat er is; en dat over te brengen in stijl. Het is dus een kwestie van stijl... De stijl van al die dingetjes, ik vind dat het dezelfde toon is als van het eindexamen, dezelfde toon als van de gewone krant, dezelfde toon als van de pleidooien, dezelfde toon als van de verklaringen in de Kamer, dat wil zeggen een stijl bestaande uit woorden, vlotte praat misschien, maar in ieder geval zeker niet vanuit de emotie. Ik bekijk het zoals de impressionisten de schilders uit hun tijd bekeken, zij die hem goed weergaven. Als zo'n impressionist de kerk van Auvers bekeek, geschilderd door iemand uit zijn tijd, een goede schilder uit zijn tijd, dan was dat geen Van Gogh! En de ander zei: ‘Maar dat is afschuwelijk, dat is een bedrieger, die moet doodgemaakt worden!’ Wel, dat vinden ze nu nog van mijn boeken, natuurlijk.

Ik wil maar zeggen, wat er gemaakt wordt, dat zijn nutteloze romans, want wat telt is de stijl, en de stijl, daar wil niemand aan. Dat vraagt enorm veel werk, en die mensen zijn geen harde werkers, ze leven niet om te werken, ze leven om van het leven te genieten, veel werken kun je dan niet. De impressionisten waren keiharde werkers. Zonder te werken gebeurt er niet veel. Je hebt de natuurlijke welsprekendheid: echt heel beroerd, die natuurlijke welsprekendheid. Die moet op de bladzijde behouden blijven. Om die op de bladzijde te behouden, vraagt een zeer grote inspanning.

Ik geloof dat een stijl iets is waarin je volkomen moet zijn. Nou, stijlen, veel heb je er niet van per periode, dat weet u. Zonder erg verwaand te willen lijken: veel heb je er niet. Drie of vier per generatie - je moet de waarheid zeggen, want als ik het niet doe, doet niemand het. Ze zijn zelf decadent, goed beschouwd; ze houden het maar een tijdje uit. Er is een opvatting van het leven, een algemene filosofie, die het voorstelt alsof het leven iets eeuwigs is, alsof het leven begint bij zestig jaar, bij vijftig jaar... Nee! Nee! Het is maar tijdelijk! Dus de tijd regeert wel, maar niet voor lang. George Sand spotte met de oude grimassen van die voormalige hovelingen. Maar zijzelf, als we haar nu zagen, zouden we haar volkomen belachelijk vinden. Er is dus voor alles een tijd, een bepaalde tijd. Kijk naar de grote geschiedenis. Wat houdt het uit op het toneel? Niet veel. Noodgedwongen kom je steeds weer bij Shakespeare terecht, Shakespeare, daarbij heb je een kostuum aan, daarmee is hij gered. Hij plaatst zich dus buiten zijn tijd. Daarmee heeft hij het gewonnen. Maar als wij Shakespeare spelen in een gewoon pak, vinden we dat het heel slecht is, dan heeft het geen effect. Het heeft met een heleboel dingen te maken.

Dus ze zeggen: de romans van Céline, die zijn vervelend, onverdraaglijk, enz.: omdat het niet in de stijl van het eindexamen is, in de erkende stijl, de stijl van de gewone krant, de academische stijl. Echt opgelegde stijlen, vormelijk; en díe blijven, die houden het uit, ik zal u, geleidelijk aan, zeggen waarom.

Ik kom terug op die stijl. Die stijl is bedoeld om de zinnen op een bepaalde manier heel licht te dwingen van hun gewone betekenis af te wijken, om ze zo te zeggen uit hun voegen te rukken, en zo de lezer te dwingen om zelf de betekenis te verleggen. Maar heel licht! O! heel licht! Want al die dingen, als je die te sterk doet, nietwaar, dan gaat het mis, dan gaat het mis. Het vraagt dus enorm veel terughoudendheid, gevoeligheid, dat is heel moeilijk te realiseren, omdat je eromheen moet draaien. Waar omheen? Om de emotie.

Daarmee kom ik terug bij mijn grote aanval op het Woord. U weet, in de Schrift staat geschreven: ‘In den beginne was het Woord’. Nee! In den beginne was de emotie. Het woord is pas later gekomen om de emotie te vervangen, zoals de draf voor de galop in de plaats kwam, terwijl de galop de natuurlijke gang van het paard is; ze leren het te draven. Ze hebben de mens verwijderd van de gevoelspoëzie door hem te laten redeneren, dat wil zeggen door hem te laten kletsen, nietwaar? Of ideeën. Ideeën, niets is alledaagser. De encyclopedieën staan vol met ideeën, je hebt er van veertig delen, enorm, vol met ideeën. Hele goeie trouwens. Uitstekende. Die hun tijd hebben bepaald. Maar daar gaat het niet om. Dat ligt niet op mijn terrein, ideeën, boodschappen. Ik ben geen man met boodschappen. Ik ben geen man met ideeën. Ik ben een stilist. De stijl, ach, daar blijft iedereen tegenaan hikken, aan dat geintje begint niemand. Omdat het een heel zware klus is. Die hieruit bestaat dat ik zinnen pak, ik zei het u al, en ze uit hun voegen ruk. Of een ander beeld: als u een stok neemt en die recht wilt laten lijken in het water, moet je hem eerst buigen, omdat de refractie veroorzaakt dat mijn stok, als ik hem in het water steek, gebroken lijkt. Je moet hem breken voor je hem in het water steekt. Dat is een behoorlijk werk. Dat is het werk van een stilist.

Vaak zeggen mensen die me komen opzoeken tegen me: 'U schrijft vast erg vlot'. Wel neen! Ik schrijf niet vlot! Slechts met veel moeite! Bovendien is dat schrijven verschrikkelijk vermoeiend. Het moet heel heel fijntjes, heel precies gebeuren. Dat betekent 80.000 bladzijden om aan 800 bladzijden manuscript te komen waaruit het zichtbare werk verdwenen is. Dat zie je niet meer. De lezer wordt niet verondersteld te zien hoeveel werk erin zit. Hij is slechts een passagier. Hij heeft ervoor betaald, hij heeft het boek gekocht. Hij bemoeit zich niet met wat er in de ruimen gebeurt, hij bemoeit zich niet met wat er op de brug gebeurt, hij weet niet hoe je een schip laat varen. Hij wil lol hebben. Genieten. Hij heeft het boek, nu wil hij ook genieten. Mijn taak is het zijn zinnen te prikkelen, en daar leg ik me op toe. En ik wil dus dat hij tegen mij zegt: 'Ach! maakt u dat... Maar dat is vlot! ... Allejezus! ik wou dat ik uw vlotheid had!' Maar ik schrijf helemaal niet vlot, verdomme! Helemaal niet. Totaal niet. Die lui zijn veel begaafder dan ik. Alleen, ik ga aan het werk. Zij niet, zij gaan niet aan het werk, zij concentreren zich niet. Dat is de ellende.

Je hoort zeggen: 'Goed. Heel goed. Hij zet drie puntjes neer, drie puntjes...' Weet u, drie puntjes neerzetten, dat deden de impressionisten ook. Neem Seurat, die zette overal drie puntjes neer; hij vond dat dat ventileerde, dan wapperde zijn schilderij. Hij had gelijk, die man. Veel school heeft hij niet gemaakt. Men bewondert Seurat zeer, zijn werk wordt voor veel geld gekocht. Maar uiteindelijk kun je niet zeggen dat hij kroost heeft voortgebracht. Ik geloof niet dat ik veel navolging zal vinden. Wees maar niet bang. Ze zullen een beetje overnemen, hier een kleinigheid, daar wat, maar niet veel. Het is te moeilijk. Net als bij Seurat... het werd niet voortgezet.

Ik zal u zeggen waarom. Ik ga rustig door. Vanochtend vroeg ik me af waarom men er zo tegenop zag van stijl te veranderen. Grote beschavingen zijn heel vaak van stijl veranderd. Ik heb het over de grote verdwenen, vergeten beschavingen, de Soemeriërs, de Arameeërs, al die beschavingen, het zijn er een stuk of veertig, vijftig, tussen de Tigris en de Eufraat; die hebben dichters gehad, die hebben schrijvers gehad, die hebben wetgevers gehad. Ze zijn vaak van stijl veranderd. De Fransen, die zitten muurvast; ze zitten muurvast aan de stijl van Voltaire, die overigens heel aardig was, maar die werd nagevolgd door Bourget, door Anatole France, en ten slotte door iedereen. Het is me vergund

geweest *La Revue des Deux Mondes* van de afgelopen honderd jaar te lezen. Daar staan alle soorten flutromans in, je hoeft er maar telefoons en vliegtuigen bij te denken en ze zouden het weer heel goed doen. Het is steeds dezelfde stijl gebleven.

Wat ik geloof, is dat je voor een nieuwe stijl een heel nieuwe beschaving nodig hebt, eerder een heel sterke. Bijvoorbeeld, je hebt op het ogenblik de Chinezen die in hun eigen taal tikken en die bezig zijn zich van hun lettertekens te ontdoen, van hun stijl zelfs, omdat zoals u weet het Chinees een heel ingewikkelde taal is, die alleen kon worden begrepen dankzij de kunstgrepen van een bepaalde sekte. Nou goed, zij hebben de moed, zij hebben de kracht, laten we zeggen de hartstocht, zich volledig te ontdoen van het oude Chinees om er een ander, nieuwer Chinees van te maken. En dat, dat gebeurt niet... Ga eens na, de Amerikanen hebben nog nooit iets vernieuwd. Als ze een woord zoeken, wroeten ze in het Latijn, met veel moeite, ze hebben nog nooit ook maar iets bedacht. Het is heel moeilijk om woorden te bedenken, en het is helemáál moeilijk om van stijl te veranderen. Zozeer dat ik geloof dat het juist dit is wat ons Frans beschavinkje nodig heeft; het zal misschien vierhonderd jaar geduurd hebben, vier eeuwen, dat is volstrekt niets. Ze zijn er helemaal op gefixeerd, ik mag wel zeggen, omdat ze de kracht, de hartstocht niet meer hebben om van stijl te veranderen. Ze kunnen het niet.

U weet, ik ben gedurende twintig jaar arts geweest in Clichy, in de gemeentelijke kliniek van Clichy, ik heb me met de geschiedenis van Clichy beziggehouden. Clichy-la-Garenne, dichtbij Parijs. Ik heb er een historicus aan gezet, een vriend, die inmiddels dood is. Hij heette Serouille. Ik schreef het voorwoord - ze hebben het boek en het voorwoord verboden, omdat al die dingen, die waren verboden; goed. Er zaten in die geschiedenis van Clichy heel wat opmerkelijke feiten, maar vooral één feit was grappig, nl. op een gegeven moment, omstreeks 1870, had je in Clichy een pastoor die zei: ‘Die lui begrijpen helemaal geen Latijn, ik lees de mis voor niets; ik ga hem in het Frans doen’. O! maar toen werd hij op het matje geroepen bij de Ritus-commissie, en ten slotte werd hij uit zijn kerk gejaagd, en las men de mis weer in het Latijn. Waarom? vroeg ik dus aan Serouille. Hij dacht lang na en zei toen tegen me: ‘Omdat er niet genoeg geloof meer was’. En inderdaad. De historie: dat is het geloof. Kijk naar de Russen, ze veranderen het Russisch niet, nietwaar? Bijgevolg hebben ze geen groot geloof. De Fransen hebben gewoon niet genoeg geloof meer om hun taal te veranderen, ze hebben er niet genoeg vuur voor.

Ik zou overigens een alledaagser, begrijpelijker voorbeeld kunnen geven: de advertenties in de kranten, in de grote weekbladen die ik lees. Ik let niet zozeer op de artikelen, die zijn niet interessant. Ik bekijk de advertenties. Ze geven me een goede indruk van wat de mensen willen. Het kost een hoop geld, dus ze doen het niet zomaar... Je hebt reclames voor margarine. Ik zie een grootvader en een grootmoeder. De grootmoeder zegt: ‘Ik ga margarine X gebruiken’. En de grootvader die ze laten zien antwoord: ‘Maar je bent gek! Gewoontes veranderen, dat doe je niet meer op onze leeftijd!’ Dat is nou helemaal het geval met Frankrijk. Frankrijk is te oud om van gewoontes te veranderen. Het is dus wel zeker, vrijwel zeker, dat het niet van stijl zal veranderen om mij een plezier te doen. Terwijl ik steeds bezig blijf mijn werk te vervolmaken, te verfijnen; maar het is nergens goed voor. Ze zullen altijd blijven doorgaan met het uitgeven van Bourget, van Anatole France, van de goedlopende zin, enz. Alles ter meerdere glorie, het is pure ijdelheid. Het spijt me vreselijk, en echt, het doet behoorlijk pijn. Nu dit gezegd is, hoef ik alleen nog maar te verdwijnen. Ik heb niet veel meer te zeggen. Nee... Nee... Ik dank u. Dat is het. Geloof ik...

De passage Choiseul rond 1911

Céline in 1936, door Gen Paul. *Le Cri du jour*, 16 mei 1936

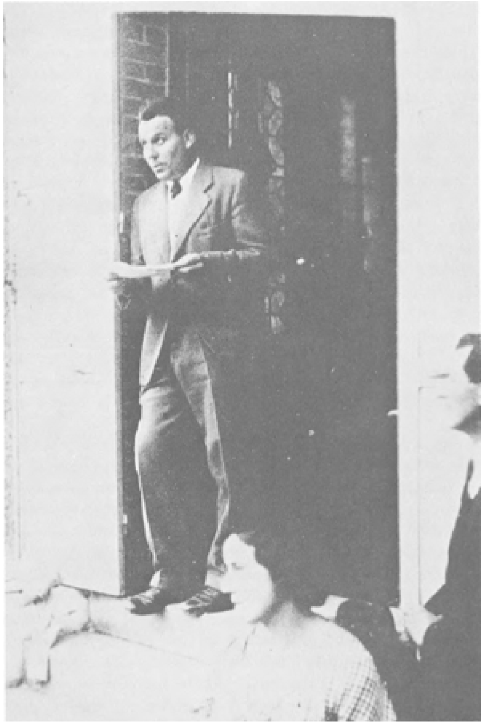
Enkele aantekeningen bij Céline's ‘art poetique’
Jan Versteeg

In Céline ontmoeten we een schrijver die zich er sterk van bewust was welke crisis de romankunst in zijn tijd doormaakte. Naast zijn activiteiten als arts heeft hij een belangrijk deel van zijn tijd besteed aan het geven van nieuwe impulsen aan de literatuur. Zijn eigen romans zijn daar de beste illustratie van. Céline was niet iemand die gemakkelijk schreef. Aan zijn literaire werk stelde hij de allerhoogste eisen. Met enorm geduld en pijnlijke nauwgezetheid bewerkte hij, onvermoeibaar corrigerend, een oorspronkelijk vaak tienduizenden pagina's tellend manuscript tot een roman van tenslotte 500-600 bladzijden.

Hoe intensief Céline zich bezighield met de problemen van de eigentijdse roman blijkt uit de vele uitspraken die hij erover deed in interviews. Ook veel brieven hebben op dit onderwerp betrekking. Céline's literaire credo vinden we geloof ik het best verwoord in *Entretiens avec le professeur Y*, een boek dat in 1955 bij Gallimard verscheen. Het is op dat moment vooral een poging om zijn lezers, die voor de romans *Féerie pour une autre fois* (1952) en *Normance* (1954) totaal geen belangstelling hadden getoond, met het oog op nieuw werk vertrouwd te maken met zijn werkwijze en bedoelingen. Het geeft hem tevens de gelegenheid zijn ideeën over literatuur onder woorden te brengen. Al vormen die gedachten en ideeën geen echte theorie, toch vertonen ze een grote innerlijke samenhang. Laten we aan de hand van de *Entretiens*, een aantal brieven, interviews en andere teksten eens nagaan waaruit die ‘art poétique’ van Céline nu bestaat.

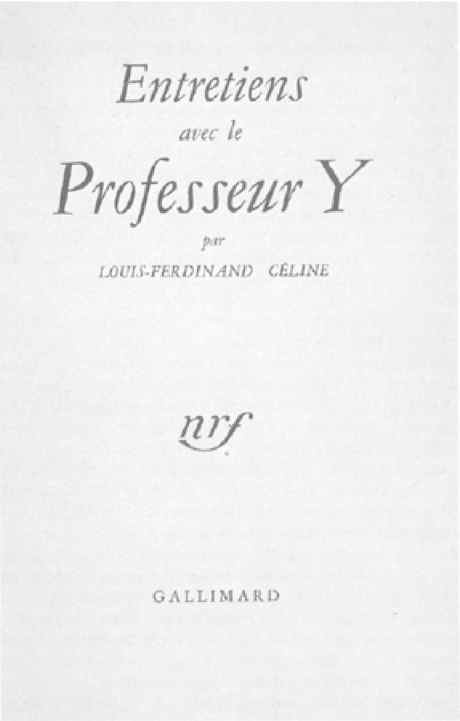
Waar het Céline om gaat is aan te tonen dat hij in de eerste plaats een stilist is. Zijn revolutionaire vernieuwingen zijn dan ook vooral van stilistische aard. Hij bevindt zich op het terrein van de taal en zoekt naar een adequate manier om daarin emoties tot uitdrukking te brengen, zoals de film dat op zijn gebied probeert te doen. Céline vergelijkt zichzelf meerdere malen met de Impressionisten die, toen de fotografie eenmaal was uitgevonden, met hun gevoelsmatige weergave van de werkelijkheid de schilderkunst nieuwe uitdrukkingsvormen hebben gegeven. De Impressionisten wilden zich niet meten met de fotografie, evenmin moet de schrijver willen concurreren met de film.

Hoe is Céline nu tot de overtuiging gekomen dat de stijl het voornaamste was? Dan moeten we eerst even in de historie teruggaan. De wereld heeft aan het eind van de 19e en het begin van de 20e eeuw zulke ingrijpende veranderingen ondergaan, dat het in 1920 onzin is geworden om de grote Europese schrijvers uit het midden van de negentiende eeuw als voorbeeld, als model te nemen. In *Hommage à Zola*, een in 1933 uitgesproken rede, zegt Céline o.a.: ‘Het naturalisme van Zola wordt tegenwoordig, met de middelen waarover wij beschikken om aan inlichtingen te komen, bijna onmogelijk’. Het geloof in de wetenschap inspireerde sommige schrijvers tot een zeker optimisme, ze kregen daarmee een nieuw geloof in de mens, in de maatschappij. Dat optimisme was ook nog te vinden op de Wereldtentoonstelling van 1900 in Parijs: met gespannen verwachtingen ging men de vooruitgang en het ‘moderne leven’ tegemoet.


Op 1 oktober 1933 spreekt Céline te Médan de rede ‘Hommage à Zola’ uit.

De illusie dat alles beter zou worden, werd met de Eerste Wereldoorlog voorgoed de grond ingeboord. ‘Sinds Zola heeft

de nachtmerrie waarin de mens ronddoolt niet alleen duidelijker contouren gekregen, maar zelfs een officieel tintje'.



Omslag van *Entretiens avec le professeur Y.*

De kennis van het leven bereikt ons tegenwoordig via heel andere wegen dan in de vorige eeuw het geval was. Daarmee lijkt de rol van de roman als document, als informatiebron, zelfs van de psychologische roman uitgespeeld. We hoeven geen Balzac meer te lezen om het leven van een plattelandsarts te leren kennen. Om te vernemen wat overspel is, grijp je niet meer naar *Madame Bovary* van Flaubert. Nu lezen we kranten, kijken we naar de televisie, gaan we naar de bioscoop.

Alle grote vernieuwers van de roman worstelden met hetzelfde probleem: Proust, Joyce, Céline. Zij allen zoeken naar wegen om de roman nieuwe impulsen te geven, los van de traditie, los van nieuwe kunstvormen als de film.

We moeten ons niet laten misleiden door de bescheidenheid van Céline als hij het over zijn eigen bijdrage heeft: zijn deuntje, zijn foefjes. In wezen betreft het een aantal ingrijpende veranderingen. Zijn ideeën over het schrijverschap, over literatuur gaan zeer ver en hangen nauw samen met zijn visie op de wereld. Hij wil niet alleen nieuwe uitingsvormen scheppen, hij wil met zijn werk ook proberen een antwoord te geven op de problemen van zijn tijd. Hij wil van de schone schijn, de hypocrisie, de leugens af die onze wereld beheersen. Het 'goede verhaal' lijkt hem minder geschikt om, in zijn hartstochtelijk zoeken naar de waarheid, de ondeugd te ontmaskeren.

Volgens Céline moeten we intuitief te werk gaan, meer gebruik maken van het gevoel. De zaken waarover we willen schrijven moeten ons van binnenuit beroeren, om vervolgens zo direct mogelijk in woorden te worden omgezet. Van binnenuit werken betekent een beroep doen op de emotie. Tegenover het axioma: in den beginne was het woord, stelt hij: in den beginne was de emotie. De emotie is de eerste en meest spontane reactie van de mens op zijn omgeving. Dat wil zeggen een strikt individuele, subjectieve beleving van de werkelijkheid. De schrijver kan die reactie versterken door de lezer de indruk te geven dat de werkelijkheid die hij

schetst vorm heeft gekregen op basis van zijn eigen ervaringen. Van de wijze waarop dit gebeurt is het voornaamste kenmerk de stijl.

Als Céline de boeken van zijn tijdgenoten aanvalt, is het omdat hij vindt dat ze geschreven zijn in een stijl die al eeuwen onveranderd is gebleven, van Amyot en Voltaire tot aan Bourget en Anatole France toe. Als je eigentijdse problemen op een eigentijdse manier in literatuur wilt vertalen, moet je in de eerste plaats van stijl veranderen, deze aanpassen aan de nieuwe eisen. Dan pas kun je aan woorden een nieuwe inhoud, een andere betekenis, een bepaalde lading geven. En daarvan hangt af in welke mate je emoties bij de lezer weet los te maken. In wezen is dit niets nieuws, deze ontdekking, maar het is nu juist de verdienste van Céline dat hij niet alleen de werking van het principe heeft duidelijk gemaakt, maar er in zijn eigen romans een magistrale demonstratie van heeft gegeven. Niet het verhaal telt, zegt hij tegen Chapsal, maar de stijl; de rest is een kwestie van ordening, van architectuur.

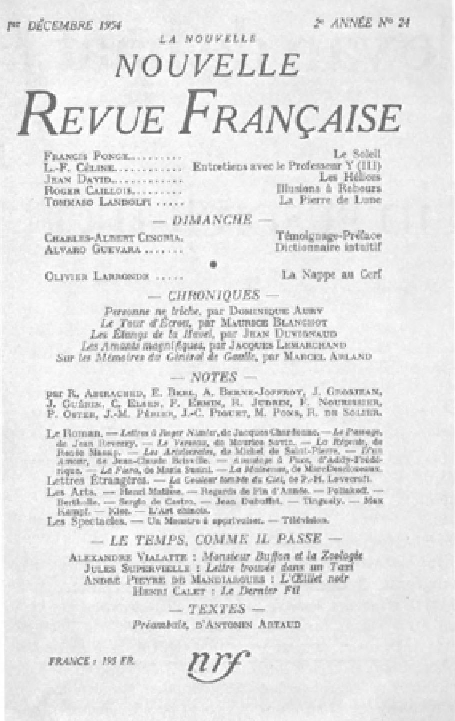
Céline benadrukt meer dan eens dat de directe betrokkenheid van de schrijver bij de onderwerpen waarover hij schrijft een essentiële voorwaarde is om op authentieke wijze verslag te kunnen doen van zijn ervaringen. Hij komt daarmee dicht bij de autobiografie, zo lijkt het. Maar zo simpel werkt het mechanisme bij Céline nu ook weer niet. De werkelijkheid die hij beschrijft ondergaat op een aantal wezenlijke punten zeer ingrijpende veranderingen. Als kroniekschrijver vertelt hij immers niet alleen zijn eigen historie, maar ook die van zijn tijd en van zijn tijdgenoten.

De veranderingen die Céline op het oog heeft, liggen voornamelijk op het gebied van de taal. Het is in essentie het zoeken naar een midden tussen realiteit en fictie. Het aandeel van de verbeelding hierin hangt ten nauwste samen met de visie van de schrijver, zijn interpretatie van de werkelijkheid. Zijn subjectivisme moet echter uitstijgen boven zijn persoonlijke beleving van het gevoel. Dit gevoel wordt, door het genie van de schrijver, op een hoger plan gebracht, zó dat het voor ons allen betekenis krijgt, voor ons allen waarneembaar wordt. Het is dus niet, zoals in de traditionele roman of in de film, dat men een *beeld* geeft van de werkelijkheid (dat zich schijnbaar objectief aan de schepper voordoet) maar een *impressie.* De schrijver moet proberen vast te houden wat aan de camera ontsnapt. De romans van Céline krijgen zo vaak het karakter van een allegorie.

Om nu de subjectieve ervaring te tillen naar het niveau van een 'objectieve', gemeenschappelijke ervaring, past Céline een techniek toe die hij 'transposition' noemt - overbrenging. Die overbrenging is van fundamenteel belang. In een brief aan Hindus (15 mei 1947) schrijft hij hierover:

> Ik geloof dat, als je het goed bekijkt, mijn bijdrage tot de Franse letteren het volgende is geweest - later zullen ze het erkennen - de geschreven Franse taal *gevoeliger* maken, *geladener*, *minder schools* - en wel door een *foefje* dat be-

staat (minder makkelijk dan het lijkt) uit een gesproken, vertrouwelijke monoloog, maar dan DIRECT OVERGEBRACHT - Deze spontane directe overbrenging, dat is nou mijn techniekje - In werkelijkheid is het een terugkeer naar de poëzie van de wilde.


1er DÉCEMBRE 1954 — 2e ANNÉE No 24

LA NOUVELLE
NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

Francis Ponge .... Le Soleil
L.-F. Céline .... Entretiens avec le Professeur Y (III)
Jean David .... Les Hélices
Roger Caillois .... Illusions à Rebours
Tommaso Landolfi ..... La Pierre de Lune

— DIMANCHE —

Charles-Albert Cingria. Témoignage-Préface
Alvaro Guevara .... Dictionnaire intuitif

Olivier Larronde ..... La Nappe au Cerf

— CHRONIQUES —

Personne ne triche, par Dominique Aury
Le Tour d'Écrou, par Maurice Blanchot
Les Étangs de la Hewel, par Jean Duvignaud
Les Amants magnifiques, par Jacques Lemarchand
Sur les Mémoires du Général de Gaulle, par Marcel Arland

— NOTES —

par R. Abirached, E. Berl, A. Berne-Joffroy, J. Grosjean, J. Guérin, C. Elsen, F. Ermin, R. Judrin, F. Nourissier, P. Oster, J.-M. Périer, J.-C. Piguet, M. Pons, R. de Solier.

Le Roman. — [illegible]
Lettres Étrangères. — *La Couleur tombée du Ciel*, de P.-H. Lovecraft.
Les Arts. — Henri Matisse. — Regards de Fin d'Année. — Poliakoff. — Berthollet. — Sergio de Castro. — Jean Dubuffet. — Tinguely. — Max Kampf. — Klee. — L'Art chinois.
Les Spectacles. — Un Monstre à apprivoiser. — Télévision.

— LE TEMPS, COMME IL PASSE —

Alexandre Vialatte : *Monsieur Buffon et la Zoologie*
Jules Supervielle : *Lettre trouvée dans un Taxi*
André Pieyre de Mandiargues : *L'Œillet noir*
Henri Calet : *Le Dernier Fil*

— TEXTES —

Préambule, d'Antonin Artaud

FRANCE : 195 FR. nrf

Omslag van de *Nouvelle Nouvelle Revue Française* van december 1954 waarin de derde aflevering van de *Entretiens.*

Van de poëzie is het dan nog maar een kleine stap naar zijn ‘petite musique’, zijn deuntje, een stijl waarin klank en ritme nauw verweven zijn.

Met betrekking tot de ritmiek, die ijzeren cadans van zijn proza, gebruikt Céline op verschillende plaatsen het beeld van de ‘metro-émotif’, een metro die recht op zijn doel afgaat,

> *dwars door het wezen van de dingen...* maar dat lukt je niet zonder aan je gedachten een bepaalde melodieuze draai te geven, een deuntje, een rail... *en je moet er onder geen enkele voorwaarde van afwijken*, *ontsporen* - Je moet tot in het zenuwgestel doordringen, tot in de *emotie* en er blijven tot je het doel bereikt hebt.

De taal die Céline wil gebruiken moet emotioneel geladen zijn. Op de plaat ‘Tot u spreekt L.-F. Céline’ vertelt hij dat het geschreven Frans teveel naar de schoolboekjes ruikt. Met die taal kan hij niet uit de voeten. De emotie is, en slechts met enorm veel moeite, terug te vinden in de spontaan gesproken taal, met name de volkstaal, recht voor zijn raap, en het argot, dat volgens hem ‘geboren is uit de haat. Het argot is ontstaan om het ware gevoel van ellende tot uitdrukking te brengen’.

Céline probeert ‘zo goed mogelijk met woorden de emoties op de voet te volgen, ik gun ze geen tijd om zich in zinnen te hullen... ik tref ze precies zoals ze zijn, in al hun rauwheid of liever in al hun poëzie’. Maar je kunt niet zomaar spreektaal gaan gebruiken. ‘Je moet zinnen, hele stukken op een bepaalde manier omvormen, zo bewerken dat als je het boek leest, je de indruk krijgt dat iemand je in je oor fluistert’.

Met speciale zinconstructies, waarin de woorden niet op hun gewone plaats staan, door woorden te gebruiken met een net iets andere betekenis dan de normale, slaagt Céline erin het door hem gewenste effect te bereiken. Hij gebruikt in dit verband vaak het beeld van een stok die je in het water steekt:

> Om *recht* te lijken moet je hem, voordat je hem in het water duwt, om zo te zeggen een beetje breken, hem ombuigen van tevoren. Een volkomen rechte stok daarentegen, die je in het water duwt, lijkt voor het oog krom... Om op papier hetzelfde effect te krijgen als in het gewone leven met spontaan gesproken taal, moet je hem volkomen ombuigen, ritme, maat en woorden...

De schrijfkunst van Céline brengt de lezer van zijn stuk, hij wordt meegesleept en gedwongen de werkelijkheid op een andere manier te zien, te ondergaan. Het lezen van zijn romans leidt onherroepelijk tot een andere kijk op de wereld. Céline wil beschrijven, niet verklaren. Met zijn overrompelende stijl laadt hij alles en iedereen in zijn metro, of je nu wilt of niet, een metro die hijgend voortraast op het ritme van zijn ‘trois points’. En waarom zou Céline niet experimenteren met een nieuwe stijl, het verstarde, formele Frans nieuw leven inblazen, grenzen verleggen in de romankunst zoals dat al meer dan een eeuw gebeurde op het gebied van de schilderkunst, de beeldhouwkunst, de muziek, de architectuur?

Bij Céline is de hele taal in beweging. Hij heeft lak aan mooi taalgebruik of regels voor de syntaxis en geeft de voorkeur aan nieuwe woorden en constructies. Volkstaal en argot vormen daarvoor een onuitputtelijke bron. Zijn schrijfkunst is, in tegenstelling tot wat de meeste denken, tot in de kleinste details doordacht, met geen andere bedoeling dan een zo groot mogelijk effect te bereiken. Elk woord moet reacties, emoties losmaken. Hij wil elke zenuw in de lezer blootleggen om vervolgens zijn gif in de open wonden te strooien, het gif van zijn moordend cynisme, waarbij alles en iedereen het moet ontgelden. Louis-Paul Boon zal het hem later nazeggen: ‘Schop de mensen tot ze een geweten krijgen’.

Voor de vertaling van de meeste citaten is gebruik gemaakt van: L.-F. Céline - *Van de ene dood naar de andere* (vert. E. Kummer), Arbeiderspers, Amsterdam 1971.

Reis naar het einde van de haat... met L.-F. Céline
Madeleine Chapsal in gesprek met L.-F. Céline*
Vertaling: J.A. Versteeg

Voorwoord

Als men het interview dat Madeleine Chapsal kort voor het verschijnen van *D'un château l'autre* met Céline had, naast de twee reeds eerder in Nederlandse vertaling verschenen gesprekken legt, valt naast een aantal overeenkomsten een belangrijk verschil op: het is rauwer, directer, spontaner. Bij Hanrez (Maatstaf, juni 1969) en Zbinden (Hollands Diep, 9 april 1977) kan men nog enigszins spreken van een dialoog, het gesprek met Chapsal wordt al gauw een monoloog waarin Céline zelf een aantal van zijn geliefde onderwerpen aansnijdt. Toch komt men op deze manier het meeste van hem te weten. Geen wonder dat zijn felle uitspraken in 1957 tot heftige reacties leidden. Als de schrijver teveel dreigt door te slaan, grijpt Chapsal bescheiden in, om hem met een korte vraag of opmerking weer op het spoor te zetten. De geladenheid, de gedrevenheid die in zijn romans van na de oorlog leek te zijn verdwenen, is hier weer volop aanwezig. Natuurlijk berijdt Céline zijn bekende stokpaardjes: Frankrijk dat, in vergelijking met haar glorieuze verleden, steeds meer teleurstelt, de verfoeilijke Fransen, de toekomst (compleet met een Gele invasie), zijn door pacifisme geïnspireerde 'waarschuwingen' van voor de oorlog, zijn collega-schrijvers, zijn levensomstandigheden. Zijn eigen falen geeft hij zwak toe, maar geen woord van spijt of berouw.

Na jaren van stilte rond de 'Rabelais van het atoomtijdperk', plaatste dit geruchtmakende interview de schrijver in 1957 meteen weer in het centrum van de literaire belangstelling die sindsdien zowel in Frankrijk als in Nederland alleen maar is toegenomen.

J.A. Versteeg

Ik ben gekomen om met u te praten over '*D'un château l'autre*'.

Praten over een boek, dat is steeds de onmacht...

Ik heb het gelezen.

U hebt het niet in zijn beste vorm gelezen omdat er iets mee is misgegaan. Ik heb het manuscript ingeleverd en vervolgens is het, ik weet niet waarom, uiteengevallen, ik kreeg het helemaal door elkaar terug, ze hadden het begin aan het eind gezet! ... Ik neem aan dat ze er bij de N.R.F. mee gedonderd hebben, het is over verschillende schrijftafels gegaan en daarna hebben ze geprobeerd de hoofdstukken terug te krijgen. Die hebben ze toen door elkaar gegooid, en vervolgens wisten ze niet meer waar dit, waar dat was gebleven... Tenslotte hebben ze dit meesterwerk, zo goed en zo kwaad als het ging, weer in orde gebracht...

Hebt u het sindsdien herlezen?

En hoe! Er zitten fouten in. Die zullen er altijd in zitten, omdat het heel moeilijk is geen fouten te maken, aangezien het vol geintjes zit, stilistische geintjes. Er zijn woorden die op een andere plaats staan. De drukkers en de typografen pakken het begin van een zin en maken die af zoals zij hem zouden afmaken; maar zo gaat dat niet. Er zit nog een foefje bij. Ik gebruik nooit het eigenlijke woord. Zij zetten het eigenlijke woord neer, het normale, het logische, het woord dat Paul Bourget zou

* Uit: L'express no. 312, 14 juni 1957

gebruiken. Paul Bourget... Die leidt de Franse literatuur! Het woord dat je verwacht. Wat wil uw lezer? Dat ik dingen zeg die hem niet kwetsen.

Wilt u eerst vertellen hoe u schrijft?

Ik ben een stilist, als ik het mag zeggen, een stijlmaniak, dat wil zeggen: ik vind het leuk om kleine dingen te maken. Men stelt enorme eisen aan een mens, maar veel kan hij niet. De grote illusie van de moderne wereld is, van de mens te vragen elke keer een Lavoisier of een Pasteur te zijn, om alles in een keer aan het wankelen te brengen. Dat kan hij niet! Een vent die iets nieuws vindt, een kleinigheid, dat is al heel wat, hij is al moe! Hij heeft genoeg voor het leven! Er wordt over ‘boodschappen’ gepraat. Ik stuur geen boodschappen de wereld in. De Encyclopedie is een enorm ding, die staat vol met boodschappen. Niets is alledaagser, je hebt er kilometers

en tonnen van, en filosofieën, manieren om de wereld te bekijken! ...

VOYAGE AU BOUT DE LA HAINE...

...avec Louis-Ferdinand CELINE

Kop van het interview met Madeleine Chapsal in *L'Express* van 14 juni 1957.

Vertelt u dan wat u vooral hebt bijgedragen...?
Ach! een kleinigheidje! ...

Wat u hebt uitgevonden, hoe beschouwt u dat?
Een bepaald muziekje, een zeker deuntje dat ik in de stijl heb aangebracht, maar dat is ook alles. Dat is alles. Het verhaal, mijn God, dat is zeer bijkomstig. De stijl, die is interessant. Schilders hebben zich ontdaan van het onderwerp, een kruik, of een pot, of een appel, of noem maar iets, wat telt is de wijze van weergeven. Het leven heeft gewild dat ik in bijzondere omstandigheden, situaties terechtkwam. Dus probeerde ik die zo aardig mogelijk weer te geven, ik heb van mezelf een kroniekschrijver gemaakt, om de lezer zo mogelijk niet te vervelen. En dat op een toon die, naar ik dacht, verschilde van de anderen, aangezien ik niet precies hetzelfde kan doen als anderen... Ik schrijf niet in het Chinees. Maar ik ben een klein beetje anders... Terwijl al die anderen, die denken dat ze heel anders zijn, dat helemaal niet zijn. De Encyclopedie staat er vol mee, met anderen! ... Ik heb mijn eigen woordenboek, reusachtig groot, en ze staan er allemaal in. Daar zoek ik ze weer in op...

U zegt dat u vooral een stijl hebt uitgevonden. Zijn er niet ook lezers die uw boek kopen om het verhaal?
Dat is de garen en bandverkoopster! Als je de garen en bandverkoopster niet bereikt, haal je geen grote oplagen. De garen en bandverkoopster koopt meneer Daninos, koopt mevrouw Delly. Dat spreekt aan, die dingen; dat is het verhaal, het goede verhaal! Kort gezegd, dat is de zwarte reeks, het niemendalletje bij u thuis, heel goed gedaan, een beetje smeuïg. Dat is wat het publiek interesseert... Het publiek interesseert zich voor auto's, alcohol en vakantie. Wij zijn wereldkampioen in het alcoholisme, we drinken 1200 miljard borrels per jaar. Boven zo'n consumptie komt niemand uit. Wat dat betreft houden we stand. En dan heb je de auto! ... Binnenkort heeft iedere Fransman zijn auto. En de bioscoop doet de rest. Je leert te leven in de bioscoop. En bovendien lichten jullie kranten je in over het leven. Tegenwoordig ga je geen Balzac lezen om te vernemen wat een plattelandsarts of een vrek is. Dat vind je in jullie kranten, in de weekbladen en in de bioscoop! Dus wat kan een boek nou verdommen? ... Vroeger leerde je het leven eruit kennen, uit

een boek. Daarom mochten meisjes geen romans lezen. Echtgenoten hielden de lectuur van hun vrouwen in de gaten... Maar nu staan de kranten vol met mooie verhalen: over de speciale afdeling in het ziekenhuis, over het krankzinnigengesticht! ... In het geeft niet welke goedgemaakte krant staan er wel duizend! Voor de literatuur is zoiets van geen enkel belang, wat telt is het onderwerp, het verhaal...

Toen de lezers '*Voyage au bout de la nuit*' *kochten*, *kochten ze echter niet een nieuwe stijl*, *ze kochten een verhaal...*

Helemaal niet! Ze kochten een schandaal. Dat schandaal was gemaakt door Daudet. Ik heb gebruik gemaakt van het mo-

ment waarop de critici met gezag nog niet dood waren. Tegenwoordig heb je geen stemmen meer als Daudet, als Descaves, zelfs als Ajalbert. Ik heb dus van dat moment geprofiteerd... Daudet, die had me door. Daudet wist het. Nu weet niemand meer iets. Daudet had iets door, een deuntje, zoals hij Proust door had. Dus zei hij: 'Dat, dat heeft iets! ...' Hij praatte erover. Nu zijn er zoveel mensen met een hogere opleiding, iedereen die zijn diploma of zijn kandidaats heeft, kan een roman schrijven. Het is de brief aan het nichtje in het groot! Ze zitten overal... Ik ken geen notaris, geen arts die niet een roman in zijn la heeft liggen! ...

Dat bewijst misschien dat schrijven een noodzaak is.

Ja, ten behoeve van de wasmachine. De vrouw zegt tegen zichzelf: 'Voor een wasmachine, een beetje goeie, ben je 200000 francs kwijt...' Daar denkt ze aan, en omdat het een vrouw is, zegt ze niet dat ze daaraan denkt. Meneertje kan schrijven, hij schreef wat artikelen over dit, over dat... Zij denkt aan haar wasmachine. Op een mooie dag bekijkt ze etalages en zegt: 'Kijk eens aan, juffrouw Sagan heeft een boek laten verschijnen, iedereen heeft het erover. Het wordt voor 500 francs verkocht. Hoeveel ontvangt zij per boek? 20%. Zo, 100 francs per boek?' Ze denkt nog steeds aan haar fameuze wasmachine! ... En ze zegt tegen hem: 'Hoor eens, zou jij dat niet kunnen? ... - Och ik nee, dat weet je best. - Ach, jawel, maar toch, je zou net als zij heel goed een roman kunnen schrijven. Ik heb hem gelezen, het is niks bijzonders.' Dus, hoepla! Weer een roman, toemaar! Hij verschijnt bij Gallimard... Gallimard krijgt er elk jaar vierhonderd in zijn kasten. Hij dondert ze in de Seine! Niemand leest ze! Ze zijn niet meer of minder waard dan die van anderen, maar ze zijn niet uitgekomen... Het is een loterij!

Onder de schrijvers van nu, ziet u erbij die ook een 'deuntje' hebben?

Dat kan ik u niet zeggen, omdat je vanaf het moment dat je zelf schrijft heel partijdig wordt. Je hebt je mechanismen, je bent hoe dan ook een slecht criticus. In wezen vind je alles stront wat niet net zo schrijft als jezelf. Dat is bespottelijk. En ik geef me daar heel goed rekenschap van... Alles wat niet net zo schrijft als u hindert u. Anders ben je niet van het vak.

Is er naar uw mening niemand die schrijft zoals u?

Jawel, er zijn mensen die het in dezelfde richting gezocht hebben, die voor dezelfde dingen gevoelig waren... Het eist een bepaald raffinement, geen ruwheid, een eindeloos raffinement en een gruwelijke vasthoudendheid. Stel je voor een histologist die zich niet met kleurstoffen bezighield. Die heb je. Het is een histologisch raffinement. Zij zeggen namelijk: 'Of het nu om een levercel of om een neuron gaat, doet er niet toe, wat mij interesseert zijn de kleurstoffen.' Paul Morand had het in het begin, Barbusse had het in *Le Feu*, zij hebben dat allemaal uitgeprobeerd. Je had Ramuz in Zwitserland. Dat zijn kerels die in deze problemen geïnteresseerd waren. De anderen, mijn God, er zitten er misschien bij die schitterende dingen beschrijven, ik weet het niet... Dat zijn zaken die me niet interesseren. Ik heb alleen maar belangstelling voor de kleurstoffen. Welke vrouw kent vandaag de dag het verschil tussen kantwerk en borduursel? Wie kan kant uit Alençon onderscheiden van kantwerk uit Valenciennes? Niemand. Wie kent het oude Engelse kant? Niemand. Ik weet het, ik ben ermee opgevoed. Wie kent bij anatomie de knie goed of de enkel? Sectie? Niemand. Begrijpt u, je moet verfijnd zijn.

Maar dat zijn geen zaken die uw lezers interesseren. Nee, de lezer wil de groenten goed gaar, netjes opgediend, een kant en klare prak, een lekkere ratatouille zoals hij gewend is! ...

Voor wie schrijft u?
Ik schrijf niet voor iemand. Dat zou het laatste zijn, je daartoe te verlagen! Je schrijft om de zaak zelf.

Toch richt u zich tot mensen. U praat tegen ze, interpelleert ze, u verontschuldigt zich voor het feit dat u ze vergeet...
Dat is een foefje. In werkelijkheid minacht ik ze. Wat ze denken en wat ze niet denken! ... Als je je bezighoudt met wat ze denken, heb je te maken met lezers, de lezer, daarmee is alles gezegd! ... Nee, geen behoefte, hij leest, des te beter, als het hem niet bevalt, pech gehad!

Hebt u altijd zo geschreven, zonder aan de lezer te denken?
Altijd.

Zelfs ten tijde van 'Voyage au bout de la nuit'?
Altijd. Ik schreef om een huis te kunnen kopen... Dat is simpel: ik ben geboren in een periode dat je bang was voor de huur! Nu is men niet bang meer voor de huur. Ik zei tot mezelf: het is de tijd van het populisme. Dabit, al die lui schreven boeken. En ik zei: dat kan ík beter! Dat levert me dan een huis op en ik heb geen gedonder meer met de huur! ... Anders zou ik er nooit aan begonnen zijn. Als ze me nu een jaargeld zouden geven, zou ik helemaal niet met die zaak beginnen. Ik zou van die hele drukte afzien en gaan uitrusten ... Iedereen praat over pensionering met vijfenveertig jaar. Ik ben drieënzestig! ...

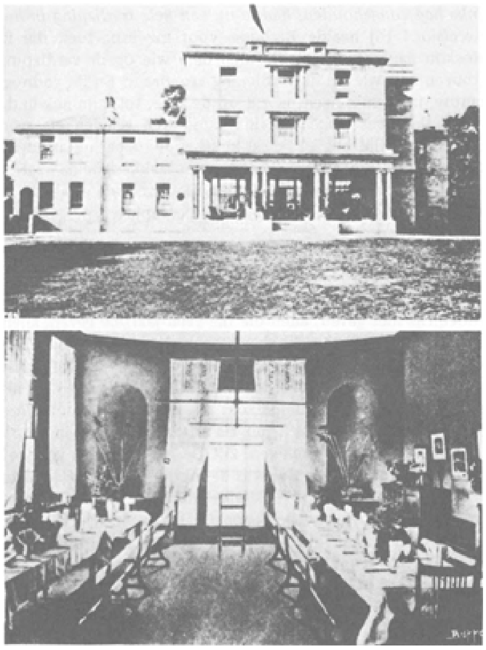
Met pensioen gaan bestaat niet voor schrijvers!
Wel voor artsen, op je vijfenzestigste. Ik heb vijfendertig jaar gepraktizeerd.

Denkt u dat u zou kunnen ophouden met schrijven?
Nou en of! Ik heb een kogel in mijn hoofd en een arm aan stukken. Ik ben voor 75% invalide. Nou dat is voldoende. Ik heb in twee oorlogen gestreden. Ik ben vrijwilliger van de lichting 12.

Toch, als u erover praat, over die literatuur...
O nee, ik houd er niet van daarover te praten! Ik praat erover omdat ik graag een voorschot van Gallimard wil krijgen. Ik praat erover omdat het handel is, want ik moet dit afschuwelijke huis betalen dat afschuwelijk duur is, dat ik zelf met de stofzuiger schoonmaak, waarvan ik zelf de ramen lap, waarin ik zelf kook en de hele rommel... En u ziet het, ik zeg het zonder koketterie. Dus dat verhaaltje, zelfs dat beetje stilistisch, retorisch fanatisme, beheerst me toch niet zo zeer dat ik er geen afstand van zou kunnen doen. Als uw krant me een jaargeld voor het leven aanbood van 100000 francs per maand, dan zie ik van alles af, ja, ik verbied dat ze me drukken, met genoegen, graag! ...

In het begin van '*D'un château l'autre*' *schrijft u dat u spijt hebt van* '*Voyage*', *dat daar het begin, de oorsprong lag van uw zorgen.*
Van al het gedonder, ja; toen het boek verscheen, kreeg ik gedonder. Céline is de naam van mijn moeder. Ik dacht er onopgemerkt door te komen. Ik wilde het geld voor het huis verdienen, me uit de zaak terugtrekken en doorgaan met de

geneeskunde. Maar ik ben ontdekt, door een krant die *Cyrano* heette, die me zocht en uiteindelijk vond. Vanaf dat moment werd het leven onmogelijk, het leven als arts bedoel ik. Wie schrijft is geen serieuze dokter. En bovendien kreeg ik gedonder omdat Clichy op dat moment niet communistisch was. Nou ik werkte voor het gemeentehuis, dat was wel communistisch. Ik legde nachtbezoeken af; vijfentwintig jaar ben ik nachtdokter geweest, dat wil zeggen dat de ambulance me kwam ophalen, om te gaan kijken naar vermoorden, doden, difterielijders, enz. Ik stond gecatalogiseerd als deel uitmakend van de gemeenteraad. Toch heb ik nooit van mijn leven gestemd, maar nou ja... Dus de andere dokters, dat waren reactionairen, zeiden: ‘Dat zwijn, dat heeft samengewerkt met de communisten op het gemeentehuis, de rotzak!’ Er is altijd heibel! In die tijd was het de reactie tegen het gemeentehuis, nu is het het gemeentehuis tegen de reactie! ... Morgen is het weer wat anders! Dat heeft me het leven onmogelijk gemaakt! ... En bovendien is de tijd veranderd. Ze hebben me ook van antimilitarisme beschuldigd! Wat ze niet allemaal zeggen... Ze zeggen maar wat! ...



Het vooraanzicht en de eetzaal van Pierremont Hall te Broadstairs. Louis bezocht deze kostschool van maart tot november 1909. Vergelijk de episode in *Mort à crédit - Dood op krediet.*

In uw boek lijkt u spijt te hebben van ‘Voyage’, niet alleen omdat u er zich moeilijkheden mee op de hals haalde maar ook omdat, zoals u zegt, de mensen u steeds hun bewondering voor ‘Voyage’ naar het hoofd gooien.

Ja ook daarmee vallen ze me lastig! ... In de *Voyage* doe ik nog enkele concessies aan de literatuur, de ‘goede literatuur’. Je vindt er nog goedlopende zinnen... Naar mijn mening is het een beetje achterhaald, uit technisch oogpunt.

Vindt u dat u nu verder gaat?

Ja. Uit oogpunt van technische en stilistische bevrijding is het categorischer, je wordt helemaal niet meer belemmerd door clichés, nietwaar? Het is niet als bij meneer Billy! ...

U zegt dat het onderwerp van uw boeken u niet interesseert en toch verkiest u het te praten over de oorlog van '14, later over die van '40?

Helemaal niet! Ik weet niet of Froissart (ik noem grootse namen, niet om mezelf op te hemelen maar omdat ze bij me opkomen), Joinville of Commines zich opzettelijk temidden van de gebeurtenissen hebben begeven die ze beschrijven... Ze bevonden zich daar als gevolg van historische verwikkelingen. Ook ik bevond me in een historische situatie... Ik had helemaal geen zin om naar Sigmaringen te gaan! Alleen, in Parijs wilden ze me de ogen uitrukken. Ze wilden me vermoorden! Ik zat gevangen in een maalstroom. In Sigmaringen zat ik in de gevangenis, in een cel, enz. Ik bevond me temidden van gevaren... Zoals journalisten. We zijn allemaal journalisten. Zonder te weten wat je beleeft... Het mannetje in Algiers dat op de place Pétain staat en een bom op zijn smoel krijgt, die wordt gedwongen in te zien dat er iets aan de hand is, hij schrijft het naar zijn krant! ... Ik zat vlak bij Pétain, ik moest hem wel zien. Daarna schrijf je het op, dat is gemakkelijker. Je hebt kerels die zitten te koekeloeren en dan zeggen: 'Ik zou best eens een verhaal kunnen schrijven'... Als je zoals ik in een unieke situatie terechtkomt, wordt opgejaagd, en niet voor de lol, niet opgejaagd door de 'hartstochten', maar opgejaagd om gespietst en in stukken gesneden of als een recidivist door je broeders veroordeeld te worden, dan heb je natuurlijk al een kant en klaar verhaal, je hoeft verder geen moeite meer te doen! Het is alleen nog maar een kwestie van stijl waar je mee zit. Alleen nog maar een kwestie van ordening, van architectuur...

U zegt dat uw zorgen in grote lijn zijn begonnen door 'Voyage au bout de la nuit', is het misschien niet eerder door 'Bagatelles pour un massacre'?

Dat is misschien het enige boek dat ik voor de Fransen heb geschreven, waarbij ik mijn persoonlijke aarzeling heb overwonnen. Ik zei tegen mezelf - maar dat laat uw redactiesecretaris er vast niet in, dat laten ze nooit passeren - ik zei tot mezelf: Frankrijk, we zitten in de stront, dat is duidelijk, dus jantje soldaat, die moet kalm blijven, die moet de anderen de rotzooi met de Russen laten opknappen - als ze dat hadden gedaan, zou Algerije geen krimp gegeven hebben. Dan zouden we het nu nog hebben! Als hij rustig blijft, houden we ons prestige. Wij zullen de grote overwinnaars worden, wij zullen de grote Fransen blijven! Wij gaan Europa bouwen. Ja, ik geloofde dat we één Europa moesten bouwen! Dat is precies wat ze nu proberen te doen! Te laat! ... De geschiedenis herhaalt zich niet. Nu kun je geen Europa bouwen! Toen het Duitse leger er was, toen kon het. Met het Duitse leger, het laatste Duitse leger. Ze hebben het naar de sodemieter geholpen! Die grote overwinning, dat werd het Duitse leger naar de sodemieter helpen! Nu is het afgelopen, het is er niet meer. Kijk, ze willen één Europa. Waarmee? Het is er niet meer! Nou goed! dat zei ik dus. Dat leek me dé oplossing... Wat Hitler betreft, die heb ik nooit gemogen! Krijg de kolere zei ik tegen hem in *Bagatelles.* Het is een klootzak als ieder ander, maar hij had het virus. Net als Doriot, als Mollet, als Nasser, als al die lui was het een politicus. Goed. 'Homo politicus', dat is een speciaal geval, welbekend. '*Ik vertegenwoordig Europa!*' Afgesproken, maar hij zou voor de bijl

gaan! Men zou hem ongetwijfeld hebben laten struikelen als hij zijn rol vervuld had, en daarna zou men hem vervangen hebben. Toch deed hij iets constitutiefs, hij bouwde Europa, een Frans-Duits Europa. Goed. Bovendien maak ik u er vriendelijk op attent dat Duitsland het laatste land was waarbij we nog prestige hadden. Nu laten we ons als hoeren en pooiers behandelen... Het prestige dat we hebben, dat ligt beneden alle peil! Wat dat betreft hebben we niets meer te verwachten. Maar in Duitsland stonden we in heel hoog aanzien. Sinds Poincaré stonden we in heel hoog aanzien. Dat was vreselijk. Zelfs die treurige Daladier had prestige... Zoals een Duitser zei, '*buitengewoon historisme*'. Richelieu had ze dat goed duidelijk gemaakt. Ze waren overbluft... Het laatste volk dat wij overbluften, helpen we naar de sodemieter! Van de Engelsen hebben we geen eerbied te verwachten, van de Amerikanen ook niet, van niemand! Straks lopen we met de centenbak: '*Een dollartje, een kleinigheid...*'

Europa, ik had mijn rekensommetje al gemaakt, en ik zei tot mezelf: '*Ik zeg het, dat zal nog een flink indruk maken*'. Waar ben ik aan begonnen! ... Ik heb me in een verschrikkelijk avontuur gestort! waar ik ik weet niet hoeveel spijt van heb! Als ik het geweten had... Houd in de gaten dat ik in La Rochelle op het punt stond 'm te smeren met een ambulance uit Sartrouville... Ze wilden hem inpikken, het leger wilde die van me afpakken! Nou goed, ik heb me verzet, ik wilde hem naar Sartrouville terugbrengen, anders was ik uit La Rochelle vertrokken, je kon vandaar naar Londen... Ik zat vooral goed fout omdat ik net zo goed Engels spreek als Frans. Dat is nogal eigenaardig... Ik heb een talenknobbel, net als hotelportiers, als Russen! ... Ik had alles wat nodig is om belangrijk te worden, als ik die kwijlebabbels zie met hun steenkolenengels! ... Ik had er een knobbel voor. Ik ben gezwicht voor de manie mezelf op te offeren! ... Het is masochisme! Ik ben het slachtoffer van mijn masochisme... Als ik rustig was gebleven, had ik een glanzende carrière gemaakt, dik voor mekaar! Ik ben een eersteklas haatobject geworden, een racist! '*Ah! die daar, dat is een anti-jood!*' Kletskoek.

Toch hebt u daarover dingen geschreven die er niet om liegen.

Ik heb dingen geschreven over Joden. Ik heb gezegd dat ze op een oorlog aanstuurden, dat ze zich op Hitler wilden wreken. Goed. Dat ging ons niets aan (de redactiesecretaris zal dat er ook wel niet in zetten)! Dat is een zaak die hen onderling aanging. Zij hebben het Franse leger naar de bliksem geholpen toen dat in '39 die formidabele koliek kreeg... Je stuurt geen overwinningsleger de oorlog in! Dan weet je dat het verslagen zal worden... Stuur op dit moment de Russen de oorlog in en ze zullen verslagen worden, vast en zeker! ... Een overwinningsleger wordt altijd verslagen als het zich nog eens vertoont. Toch hebben ze het weer de oorlog ingestuurd, vol schaamte is het gemobiliseerd, het is 'm gesmeerd, ze deden het in hun broek van angst, van Breda in Holland tot Bayonne. Het was een blotekontenparade zonder weerga! En die afgang moest toen voor een overwinning doorgaan, u kent het hele verhaal (dat laat de krant ook niet door) maar het neemt niet weg dat ik in wezen gelijk had. Ik heb helemaal gelijk! Laatst kwam een mannetje me opzoeken en dat zei dat ik complexen had... Nee! Voor mij zijn het al de anderen die complexen hebben. Als ik een complex heb, is dat omdat ik met betrekking tot mezelf een klootzak ben geweest! Stomme idioot, om me in te laten met zo'n zaak terwijl ik had kunnen doen als zoveel anderen! ... Van de ene kant of van de andere... Marion zei dit tegen me: '*Als je links had aangehouden, had je nu een hele verdieping in het Excelsior.*' Hij haalde Barbusse voor me aan: toen die in Moskou aankwam, vertelde men hem wie op de verdieping erboven zat, wie op de verdieping eronder... En ik, godnogaantoe, in Sigmaringen, ik zat op de plee, tot mijn nek in de stront,

het was verschrikkelijk... ik heb geleden als geen ander en ik lijd nog... Ik zal in schande, oneer en armoede kreperen en dat allemaal door klootzakkerigheid... Het complex dat ik heb, is dat ik een klootzak ben geweest! ... Voor de rest zijn het de anderen die complexen mogen hebben.

Wie, de anderen?

Allen die me vernederen, heel eenvoudig, allen die me de Nobelprijs niet geven, allen die me geen jaargeld geven, allen die me niet tot de Académie willen toelaten met drie steken op, allen die op me afgeven, die me bespuwen, díe allemaal hebben complexen, godverdomme, en als klootzakken, en als misdadigers... Twee complexen: als klootzakken omdat ze het niet begrepen hebben, en als misdadigers: ik ben de pineut! Niet ik heb complexen, zij! De fouten liggen voor je! We hadden een mythe, dat was de mythe van '18: '*Het zegevierende Frankrijk*, *Foch*, *Pétain*, *enz.*' Die mythe is opgedoekt: een nieuwe mythe gezocht, De Gaulle overwinnaar, enz. Overal helden, het Verzet en klaar is kees. Het is een nieuwe mythe. De Fransman leeft bij de mythe! ...

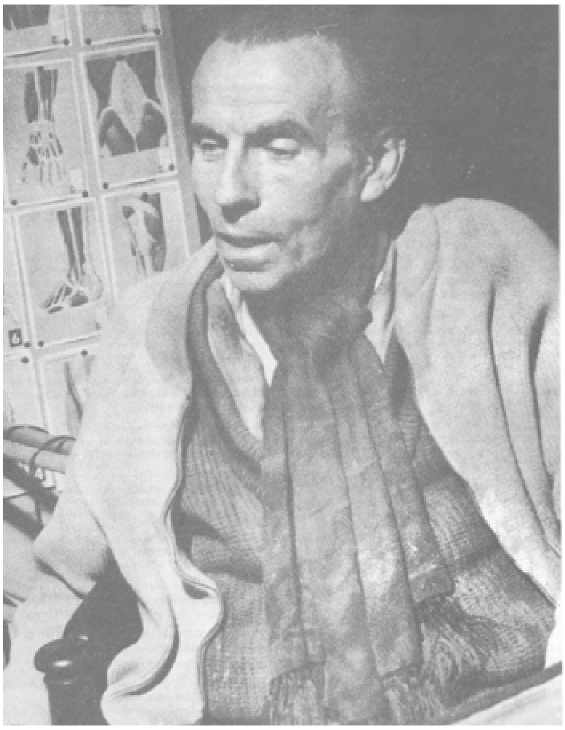
Wat zou de Fransman volgens u moeten doen.

Helemaal niets! Wij kunnen niets doen... We zijn met 40 miljoen tegen 3 miljard. Dat is alsof Deux-Sèvres de oorlog zou verklaren aan Bouches-du-Rhône! Wat doet het er toe? Als het kwaad komt, in de vorm van een atoombom, hoeven er geen rekeningen meer vereffend te worden, helemaal niets meer... Dan gaat alles vanzelf! ...

En u zegt dat u pacifist, antimilitarist bent?

Ik was heel erg tegen de oorlog, en ik heb eraan meegedaan. Ik was een held als Darnand, als duizenden anderen. Het Frankrijk van voor '14 en van na '14, dat verschilt. Voor '14 zijn het slaapwandelaars, daarna zijn het analytici.

Die vallen dus in de categorie Sartre, Camus... Ze denken dat het beter is 'na te denken'! Terwijl je in '14 een plicht had, en die deed je. Dat zijn dingen die u niet hebt meegemaakt, u bent te jong. Je had de deugd. Vrouwen waren deugdzaam, mannen waren dapper en deden hun werk. Zonder die dingen waren het monsters. Je had hoeren, je had bordelen, die zijn nu verboden... Ik heb missies van Zuidamerikaanse artsen over de wereld rondgeleid, want ik heb veel gereisd, die waren heel intelligent, en ze zeiden tegen me: '*De Europese beschaving steunt op een drievoet: een voet is de kroeg*, *de andere is de kerk en de derde is het bordeel!*' Natuurlijk, een drievoet, dat houdt wel! Het bordeel hebben ze verboden, nu valt alles in elkaar! Dus waarom zouden buitenlanders in Frankrijk blijven? Geen bordeel te vinden! Zo worden onze vrouwen, onze dochters niet meer gerespecteerd... Ik heb een dochter van vijfentwintig, ik heb vijf kleinkinderen, ik ben een oud mannetje... Ik was getrouwd, heel rijk trouwens, iets eigenaardigs. Men heeft voor niemand meer ontzag... Vroeger, voor '14, zei men: de man is van nature een zwijn, zijn fantasie zit vol zwijnerijen; hij kan ze uitproberen, daar zijn gelegenheden voor; hij heeft eerbied voor zijn vrouw en zijn dochters, en ze worden gerespecteerd door anderen... Nu is er niets meer om ontzag voor te hebben.


Céline als arts in Meudon, 1952.

Allemaal zaken waar je aan moet denken. Dat is niet om gedrukt te worden.

Maar het wordt gedrukt.

Dat kun je niet drukken omdat het de lezer in opstand brengt. De lezer wil aan de hand meegevoerd worden...

Wat verwacht u van uw laatste boek?

Ik verwacht een voorschot van Gallimard, en dat is alles, dat is alles! ... Met een beetje moeite haal ik daarmee rustig mijn artsenpensioen dat 200000 francs per jaar bedraagt, dan houd ik ermee op, dan vertrek ik naar een gat op het platteland, daar zal ik eindigen! Schrijven zal ik niets meer!

Maar ik moet nog twee jaar werken, tot ik vijfenzestig ben...

Gaat u nog een boek schrijven?

Ja, ik wil nog een boek schrijven. Voor Gallimard ongetwijfeld. Die smeerlap wil me niet kwijt! Ik heb hem flink uitgescholden, ik heb hem uitgemaakt voor alles wat mooi en lelijk is... Hij heeft een catalogus die elke dag gefusilleerd zou moeten worden... Je kunt hem ongelimiteerd in de gevangenis donderen... Ik maak me daar niet druk om! Er kwam eens een uitgever bij hem die zei: '*Ik neem Céline van je over*, *ik betaal je al zijn schulden*, *ik help je van al zijn boeken af*, *dan hoef je niets meer te maken hebben met dat treurig sujet.*' Hij heeft het niet gedaan! ...

Hij heeft niet veel in huis aan schrijvers. Hij krijgt een massa voorgekookte prakken, zoals ze aan de lopende band verschijnen, dat brave huiswerk van pennelikkers...

Ik zou u nog graag het volgende zeggen, namelijk dat Hitler me verfoeide, dat hij me verboden heeft... Ik stond in het *Berliner Tageblatt*, een joodse krant, en Hitler heeft hem verboden... Hij heeft er nooit meer iets over willen horen! Evenmin heb ik in Frans-Duitse bladen geschreven, terwijl een heleboel mensen dat wel deden. Ik heb nooit een stuiver ontvangen! Als Hitler geleefd had, zou hij me zeker hebben laten fusilleren. Mensen die niet in het gareel lopen... Maar hij kreeg de kans niet, hij is eerder de pijp uitgegaan dan ik.

Ja.

Ze hadden hem graag eerder vermoord! Dat zou trouwens goed zijn geweest omdat het de zaken sneller zou hebben geregeld; zoals het ook beter was geweest in '15 de vrede te tekenen in plaats van in '18!

Het leger van '14 heb ik gekend, ik heb tegenover het Duitse leger van '14 gestaan, ik ken het. Ik was niet als Malraux die achter de divisie 'Das Reich' aanholde toen die 'm smeerde! ... Ik stond voor de Duitsers, om ze tegen te houden. Het was toch een kwestie van ingewanden! Het was geen spelletje. Het waren mensen die oorlog voerden... Dus je dacht aan niets anders dan aan vooruitkomen. Terwijl de anderen! ...

U zegt dat u niet van oorlog houdt. En toch lijkt het wel alsof u het mooi vond?

Het was een orde. Er is geen orde meer. Dapperheid voor mannen, deugd voor vrouwen. Je had een orde. Een man die een gevangene martelde werd onmiddellijk gefusilleerd. Mishandeling van een gevangene, hup tegen de muur. Er werd niet meer over gepraat... Sadisme behoorde niet tot het leger. Helemaal niet. De gevangene kreeg sigaretten aangeboden, de gamel, en daarmee afgelopen. Een heel stuk monsterlijkheid werd weggewerkt.

Is er volgens u nu niets beters te vinden dan de orde van de oorlog?

Het is afgelopen! Nooit...

Het lijkt wel of u verwacht dat het allemaal zal eindigen met een atoomuitbarsting?
Niet nodig! De Chinezen kunnen zo doorlopen, het wapen aan de riem. Ze hebben het veelkoppige levensmonster, het geboortecijfer mee. U zult verdwijnen, u, het blanke ras. Antropologisch gezien zal iedereen opgaan in de gele wereld. Zo gaat dat! Het gele ras groeit snel als de meidoorn. Het zijn allemaal toevallige fluorescenties. Maar de bron is geel. Wit, dat is geen kleur, dat is de grondverf! De echte kleur is geel... De Gele heeft alle eigenschappen om koning van de Aarde te worden...

Morgen toch nog niet.
Dat kan snel gaan... De galop van '39 duurde twintig tot dertig dagen. Het was gauw gebeurd! Je bent heel vlug in Spanje! O! dat kan heel gauw gebeurd zijn!

Ik krijg de indruk dat u uw wensen voor realiteiten houdt.
Nee, nee... Dat hindert u omdat u redeneert vanuit een intellectueel optimisme... Mij hindert het niet, ik heb mijn tijd gehad. Ik kan over vijf minuten kreperen! Dat is me om het even! Maar u hebt nog een tijd voor u... U kunt nog dromen van een gelukkige toekomst... Alleen is er voor het blanke ras geen gelukkige toekomst meer. Het heeft de wereld te veel laten bloeden, nu zal het zelf moeten bloeden! Het wordt beheerst door de gezondheidsleer. Vroeger eindigden oorlogen altijd met ziektes; ze eindigen niet meer met ziektes, ze eindigen met oorlog.

Je hebt de atoomziekte.
Ja, maar wie laat de mensen opdonderen! De vrees zal voldoende zijn om ze te laten opdonderen!

Als de wolken u bereiken...
Dat doen de wolken niet, omdat mevrouw Molotow en mevrouw Kroetsjow met hun mannen zullen praten en op het hoofdkussen tegen ze zullen zeggen: '*Je lult aardig*, *denk je dat de Amerikanen er geen hebben*, *die hebben ze ook*, *wat doe je met onze toekomst... denk toch eens aan de kleine meid!*' De angst zal voldoende zijn om de mensen tot overeenstemming te brengen. Je zult het zien, Parijs in drie zones, een Amerikaanse zone, een Russische zone en een Franse zone: Montmartre! ...
De Fransen, altijd het knechtje, zullen met de stoffer rondgaan en de pisbakken schoonmaken voor wie het maar wil! ...

U ziet het somber in voor de Fransen.
Ach! nee, die komen er niet aan te pas! Dat doet de gezondheidsleer. Denk er eens aan wat Napoleon zei: 'China is een slapende reus; als hij zijn pink beweegt, zal hij de wereld doen beven'. En inderdaad steekt hij nu zijn pink op... Hij hoeft hem maar te bewegen! Die hongerige massa's zullen zich op Europa storten... Er is geen land als het onze. Andere landen zijn niet leefbaar. Ik ben in andere landen geweest. Rusland? Je sterft er van de kou. Er is niets! Ze richten die arme kolchozen op, ze kunnen niets produceren, het is te koud! Afrika produceert niets... Het is er te warm! Een goed

klimaat als het onze, dat bestaat nergens... Je hoeft maar een Chinese divisie naar Cognac te brengen, die zal om de acht dagen vervangen moeten worden! ...

De mens is misschien niets, maar ideeën bestaan wel. Het bewijs is dat we hier niet zouden zijn zonder de ideeën van 'Voyage au bout de la nuit', het is niet allen de stijl.

Makkelijk gezegd, ideeën, ideeën! ... Dát is niet interessant, maar de kleurstoffen. Ik interesseer me alleen voor de kleurstoffen. Dat is alles. 'Je met ideeën bezighouden', kijk in de Encyclopedie! Daar kun je je met ideeën bezighouden!

U hebt zich met ideeën beziggehouden als iedereen! ...

Als hulpmiddel! De hele rest interesseert me niet.

Ziet u onder de jongeren geen enkele romancier?

Nee. Ze werken niet genoeg. Je moet hard werken... In een tijd waarin je je moet verdelen tussen televisie, radio, reizen, auto's, jullie prachtig gedocumenteerde kranten, medisch-sociale enquêtes, politie, houdt men zich bezig met het goede verhaal... *Les Deux Magots* wemelt van de goede verhalen... Maar de stijl, dat is iets anders. Ze dragen niets interessants aan. Anders zou ik het meteen signaleren. Ik signaleer niets.

Dus sinds 1914 en uw jeugd degenereert volgens u alles? Geen deugd meer, geen plichtsbesef, geen schrijvers, geen crititci? Uiteindelijk, geen Fransen meer... Hoe verklaart u dit verschijnsel dat degenen die het ook zo zien zeker somber zal stemmen?

In de eerste plaats het alcoholisme. Er worden in Frankrijk jaarlijks 1200 miljard borrels gedronken. Dat is me nog eens een spons! ...

Ik ken de deugden van het alcoholisme, denken dat je machtig bent... Heel gevaarlijk... Denken dat je sterk bent... Vandaar de wijdlopigheid en de pretenties. Vervolgens wordt er gerookt. 700 miljard per jaar! Rook geeft de valse illusie poëtisch en diepzinnig te zijn, valse ideeën ook. Ik heb slechts geloof in iemand die water drinkt. Iemand die niet denkt aan boeren en spijsverteren! Want de voeten onder de tafel! ... Er is geen gezin dat niet om twaalf uur eet. Dan beginnen ze te schransen, aperitief, om twaalf uur wordt er geschranst, ze boeren, ze staan bol, ze laten winden, ze doen een heleboel dingen die bij het verschijnsel spijsverteren horen... Bij een heel matig mens duurt dat maar twee uur per dag van de vierentwintig. Dat is al veel! Die jansenistische gezondheidsleer, daar wil niemand aan toegeven. Dus gaat men duur uit. Men proust! ... En het volk doet de betere stand na, zij moeten ook prousten! Al die dingen houden de kleine man dom. Hij sterft zonder ooit over iets nagedacht te hebben. Hij koos partij! Je vraagt je af waarvoor, maar dat is niet van belang! ... De Encyclopedie staat er vol mee, met partijgangers! Maar het kleine is te gering, te onbeduidend om de mensen te interesseren. Zo zeer dat men geprobeerd heeft het kant te doen herleven, maar niemand wil er meer aan! Sinds er geen kloosters meer zijn, is er geen kant meer. Trouwens, die lui staan in het leven, en als je werkt sta je niet in het leven. Het is als met de ondeugd. Ik zat tot mijn nek in de zonde, tot mijn nek in de geneeskunde en tot mijn nek in de bordelen! ... Maar je moet er eerst uit zijn. Dat is wat Marie Bell zei: '*Jij, jij bent niet verdorven, want als je verdorven was, zou je de ondeugd niet beschrijven, dan zat je erin.*' En omdat je er niet in zit, beschrijf je hem. Het is als met de politiek! ... Ze zitten erin. Ze houden van consumenten. Ze zitten erin... Ze houden van hun kleinkinderen. Ze laten zich omhelzen... Ze houden van een liefkozing in hun slaapkamer en zeggen

intussen: '*Ah! liefje, ik heb goed gewerkt vandaag.*' ... Het zijn consumenten. Ze kwamen klaar, ze loosden hun zaad, ze haalden zwijnestreken uit, zwijnen zijn het, allemaal! ...

Ik ben arts in de buitenwijken, heel nauwgezet, heel rustig. Je moet het tegendeel zijn van wat je schrijft. Dat is de verrassing.

Uw laatste boek, vindt u dat u zich daarin verder ontwikkeld hebt?

Elke schrijver zegt dan: '*Ik ben veel beter.*' Het verhaal van *D'un château l'autre* is eigenaardig omdat het nogal grappig is 1142 ter dood veroordeelde Fransen in een stadje bij elkaar te zien... Dat zie je niet vaak! Je schrijft maar heel zelden de kroniek van 1142 ter dood veroordeelden! ... Een heel klein vijandig Duits plaatsje met de hele wereld tegen je... Want die van Buchenwald, alle mensen stonden op ze te wachten om ze te omhelzen, te kussen, terwijl die van Sigmaringen, de wereld zat achter ze aan om hun ingewanden eruit te snijden... Dat is een heel merkwaardige toestand die niet vaak voorkomt! Dat is nogal grappig, 1142 kerels ingesloten door de dood die, allemaal, probeerden degene aan te wijzen die voor iedereen moest boeten! En ik, ik zat erbij omdat ik antisemiet was... Dat was iets bijzonders. '*Ik, ik was collaborateur maar geen antisemiet, maar hij, hij, die daar was antisemiet. Aha, hij dus, we kunnen ons gang gaan, hij zal boeten voor ons allemaal.*' Lafheid, echt menselijke vuilakkerij! ... Kijk maar naar de kwelling van Damiens, de koningsmoordenaar. De wiskundige La Condamine stond op het schavot en terwijl de gefolterde sprak, vroeg hij aan de beulsknechten: '*Wat zegt hij, wat zegt hij?*' De knechten raakten geprikkeld: '*Donder hem de deur uit, hij verveelt ons*', maar de beul: '*Nee, nee, laat hem zijn gang gaan, het is een liefhebber*' ... We zitten met een heleboel liefhebbers. Een mooi verhaal voor het publiek!

Maar veel kunt u er niet van laten staan omdat de redactiesecretaris alles zo zal bewerken dat het bevalt. Het is trouwens niet van belang...

Ik ben oud en u bent jong. U gaat het leven tegemoet...

Verovering van eigen bezit
Daan Cartens

Elly de Waard / foto: W. Ruigrok

I.

In eerste instantie bezit de poëzie meer elementen van bezinning, contemplatie dan proza, maar wellicht is dat inherent aan de vorm die per definitie dwingender is. Zo beschouwd is een gedicht vooral een poging tot verheldering, een spreken van de dichter tot zichzelf over ervaringen die verbeeld worden tot kunst. Als aan deze voorwaarde niet is voldaan, ontstaat een steriele vorm, een uitdrukking die niets méér bevat dan het concreet waarneembare, als wortels die geen houvast hebben gevonden in grond. Vooral voor getalenteerde woordkunstenaars is deze verleiding groot, maar het zal vanzelfsprekend zijn dat in die gevallen de poëtische bron al na één of enkele bundels blijkt opgedroogd. Beter is het als poëzie tot stand is gekomen na wat bijna een stollingsproces kan worden genoemd: een werkelijkheid is doorzien, een verleden doorgrond, emoties gestold en een metafoor is niet langer een toevallig passend beeld dat past in het geheel van een gedicht, maar de maximale uitdrukking voor wat er innerlijk leeft. Uiteraard geldt dit niet voor poëzie alleen: de authenticiteit van kunst is groter, naar de mate waarin kunst gevoed wordt door het persoonlijke. Een gedicht dus in de eerste plaats als een verheldering, verduidelijking voor de dichter zelf, maar óók bestemd voor een publiek dat bereid is zich open te stellen voor het oorspronkelijke, te wennen

aan wat nieuw en goed is en als beloning meer inzicht kan oogsten in de serieuze kanten van het bestaan.

Gelukkig heeft het publiek, meer nog dan een aantal critici, begrepen hoe belangrijk het debuut van Elly de Waard, de in 1978 verschenen bundel *Afstand*, was. Al één maand na de verschijning werd de dichteres uitgenodigd door de Rotterdamse poëziewinkel *Woutertje Pieterse* om uit *Afstand* en later werk voor te lezen, gevolgd door een discussie. In mei j.l. werd er in Veronica's kunstprogramma op de t.v. *Aan de grenzen* ook aandacht besteed aan haar poëzie en toen was, wat voor een poëziedebuut heel bijzonder is (met uitzondering van religieus getint werk) inmiddels de tweede druk van *Afstand* verschenen. Dat Elly de Waard niet optrad tijdens de nationale avond van Poetry International in juni j.l., zegt meer over het jaarlijks terugkerende falen van de organisatie om aan het publiek iets nieuws te presenteren, dan over de waarde van haar werk.

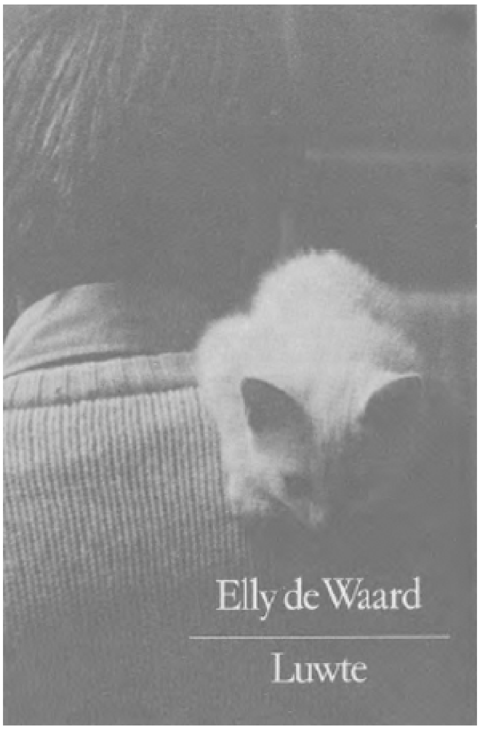
Centraal staat in *Afstand* de herinnering, om te ontkomen aan 'de zwaartekracht van de vergetelheid'. Maar uitgangspunt is allereerst de totale rouw na de dood van de geliefde, een rouw die leidt tot een staat van complete passiviteit: 'zonder verweer meer, weerloos, angstloos ook in niets meer zijn'. Pas na de constatering van de dubbelzinnigheid van de dood ('O niet in staat te zijn te kiezen/tegen de pijn of voor de opluchting/van het verliezen') is er de ruimte om actief het verleden te ondergaan middels de herinnering. De ik ziet liggend in bad de voormalige woonplaats, 'kompas voor mijn gevoel' en geleidelijk maakt het verleden weer plaats voor de realiteit, die ondanks materieel welbevinden kaal is. 'Gezelschap van welstand in verarming' en zijn complement vindt in de natuur in een stadium van herfst. Maar al het waarneembare herinnert aan het verleden en zelfs in een liefdesgedicht *Inti mate pages* wordt in de laatste strofe gesproken over de leegte van vroeger, 'maar zonder vergeten'. Misschien is het gedicht over de zomerstoelen in de herfst wel de meest beknopte samenvatting van het debuut van Elly de Waard: de elegische toon die indrukwekkend is, want van sentimenten ontdaan; de emoties zijn immers al actief bedwongen, want er is afstand gedaan:

> De zomerstoelen waarin wij nog kortgeleden zaten
> staan zo geschikt alsof ze bij het opstaan
> weggeschoven door ons zijn verlaten.
> Het riet kraakte, niet meer van ons, maar van
> de najaarsregens en de zittingen vergaarden
> om zich toe te dekken blad dat
> daar zelf in een vluchtpoging belandde.
> Weerloze hoek is het, die geen beschutting
> aan zichzelf kan bieden en,
> niet voor de overwintering gemaakt,
> ook geen verlichting geven zal aan anderen,
> noch aan degene die hem plaatste.
>
> O pijnlijk is het, onverdraaglijk,
> het weinig zichtbare verschil dat soms bestaat
> tussen de dierbaarste momenten en de desolaatste.

(pg. 34)

II.

De dit najaar verschenen tweede bundel van Elly de Waard is volstrekt lineair van opbouw. Dat principe gold tot op zekere hoogte ook voor haar debuut, maar voor *Luwte* is, tot in de kleinste details de volgorde van de gedichten van belang. Zo is het motto dat werd ontleend aan *Portrait of a lady* van *T.S. Eliot* niet alleen veelzeggend voor het geheel van de bundel, maar op de eerste plaats ook uitgangspunt:



> -Let us take the air, in a tobacco trance,
> Admire the monuments,
> Discuss the late events,
> Correct our watches by the public clocks.
> Then sit for half an hour and drink our bocks.

De schijn is bedrieglijk, de rust geldt slechts voor wat er aan de oppervlakte zichtbaar is, voorafgaande aan de als motto genomen passage wordt gesproken over ‘a dull tom-tom begins/Absurdly hammering a prelude of its own’ en verderop in het gedicht, als Eliot spreekt over ‘my buried life’ verwijst hij naar *The buried life* van *Mathew Arnold* (1822-1888) die spreekt over ‘het mysterie van het wildslaande, zo diep in ons verborgen hart’, of anders gezegd: de gepassioneerde kant van de mens die vaak door koele berekening van het verstand geen kans krijgt, of, tenmínste wordt onderdrukt. De rust van de nazomer, waarover het gaat in het eerste gedicht van *Luwte* is aan een limiet gebonden, net als in de passage uit Eliots *Portrait of a lady:* ‘for half an hour’. De natuur wordt in de nazomer zo overheerst door de volle rijkdom van zonlicht, blad en vruchten dat werkelijk inzicht bemoeilijkt wordt en er geen andere oplossing is, dan het zich bepalen tot het waarneembare: ‘niets is er meer dan dat’ (pg. 8). Maar in de duisternis van de avond en nacht, die een geheimzinnig cachet krijgt door

het roepen van een uil, het zich openen van de theunisbloem en de adem van de avond die lijkt op te stijgen uit de mond van een meertje, kondigt de naderende onrust zich al aan: 'Alles is vreemd in deze minderende schijn' (pg. 11). Pas in de nacht is er ruimte vrijgekomen voor een andere creativiteit: de activiteit in dromen waar de hoogste onrust gestalte krijgt in 'de komende voetstap van een onbekende'. In de poëzie van Elly de Waard zijn voetstappen altijd het symbool voor bedreiging, verstoring van de rust of zelfs angst. Als het haar eigen stappen betreft is er minstens sprake van onzekerheid, soms zelfs van ontreddering. Het gedicht over de naderende dreiging van de voetstap is één van de meest onheilspellende uit *Luwte.* De onrust die zich in de nacht manifesteert is richtingloos, wordt nog niet begrepen en alleen versterkt door de onregelmatigheid waarmee de wind de deuren dichtslaat. Het gedicht zou nooit in een conventioneel metrum geschreven kunnen zijn, om volledig aan deze vreselijke onzekerheid uiting te geven. In een eerdere versie was er zelfs de uitroep 'o' aan toegevoegd om het onverdraaglijke van de situatie te accentueren:

> Is er een maan? wordt het al licht?
> mijn hart loopt om het huis
> terwijl ik slaap, ik hoor het gaan.
> Onverdraaglijk te moeten wennen
> aan de komende voetstap van een onbekende.
> Welke deuren staan er open op het waaien
> en slaan onregelmatig in de nacht,
> zonder toegang te bieden, zonder uitzicht?

(pg. 12)

De onrust kan zich ook uiten in de richting van verliefdheid, zoals blijkt uit de drie 'liefdesgedichten' in *Luwte.* Vooral in deze gedichten is zichtbaar hoe het poëtisch vermogen van Elly de Waard in korte tijd ontwikkeld is. Veel beschouwelijke verzen uit *Afstand* zijn bijna aforistisch qua formulering, of er volgt op een uitdrukking in beelden een expliciete toelichting op beschouwelijk gebied. (Vgl. 'Te zwak voor het geweld van het volmaakte/zijn wij alleen geschikt voor de herinnering' en 'Het is niet de waarde van iets dat er niet meer is/die stijgt, maar de betekenis' (*Afstand*, pg. 29 en 30)). Die twee elementen zijn in de bedoelde 'liefdesgedichten' in *Luwte* gecombineerd en worden tenslotte ook gecompleteerd in een reflecterend slotgedicht, dat als synthese dienst doet van de ontwikkelde gedachtegang in het voorafgaande. Of anders en minder theoretisch gezegd: in het eerste gedicht is er sprake van de onbenaderbare fysieke schoonheid, weer geadstrueerd aan de hand van natuurbeelden, er is geen bescherming, de ik moet 'de kwelling van je gratie' ondergaan, kan alleen nog kiezen uit 'twee kwaden'. In het tweede gedicht is de persoon op wie de verliefdheid gericht is fysiek aanwezig: 'terwijl je, al doende, om mij heen draait'. In tegenstelling tot de kalmte die de persoon uitstraalt is de ik heftig bewogen: 'het aangeraakte hart slaat als een gek', maar beter dan toe te geven aan de lust is het zich over te geven aan het verlangen, wat zinvol is, omdat het je in leven houdt. Er is dus duidelijk sprake van gerichte onrust, die ondanks het problematische toch ook verkwikkend is:

> (..)Het meest nabije is onbereikbaar, zoals,
> wanneer het nacht is, water, dat glinstert in de diepte van een kloof

(pg. 15)

In het derde gedicht wordt nogmaals de nadruk gelegd op het verlangen dat zelfs zo sterk is dat het niet wordt gericht op de meest nabije persoon, maar op een vreemd, onbekend lichaam, vanwege de sensatie die dat teweeg kan brengen. Desondanks doet het meest gewone geluid uit de dagelijkse omgeving, het lopen van een straal water uit een tuinslang al denken aan het gelukkig samenzijn met de nabije geliefde. Ontroerend uitgedrukt:

(..)water dat gorgelend in de vijver loopt
doet denken aan je zachte lachen.

(pg. 16)

De luwte van de zomer biedt ruimte aan het verleden. De geluiden op een zomerdag worden tot een gelijkmatige achtergrond, waardoor niets meer hindert, zelfs stemmen niet, omdat ze zijn ‘opgenomen in een algemeen verschiet/dat, nu het later wordt, meer ruimte laat aan vroeger’ (pg. 13). De ruimte ontstaat in de verbeelding, in de zomerse situatie en in dít gedicht is dat een algemene sfeervolle herinnering, namelijk het geluid van tennisballen die vol geraakt worden, maar naarmate het ook later in het jaar wordt, verderop in de bundel, wordt de herinnering toegespitst op de persoon. De gestorven geliefde doet zich voor in een bloeiende sering, ‘vluchtige lieveling’, maar het is voor de dichteres geen negatieve ervaring, want zoet smakend naar dauw, i.t.t. de zoute smaak van tranen. Soms is de dood geruststellender dan het leven, niet benauwend, niet bedreigend, want aan ‘dezelfde grens’ als het leven gebonden en als resultaat opleverend het teruggeworpen zijn op zichzelf in winterse helderheid. Het is dezelfde gedachte die anders geformuleerd en zelfs gepresenteerd als een tractaat, naar analogie met Wittgensteins geschrift, wordt ontwikkeld in een natuurgedicht: leven en dood liggen in elkaars verlengde, hebben elkaar in zekere zin nodig, maar pas na het sterven kan men ‘dragen wat het ducht’, kan wie achterblijft overleven.

De lineaire opbouw van de bundel wordt ook uitgedrukt door de opeenvolging van de seizoenen. Zodra de ‘tweede’ zomer nadert, - totaal beslaat *Luwte* ongeveer een periode van anderhalf jaar van zomer tot winter -, wordt de kracht van het verleden sterker. Er is geen sprake meer van een rustiek décor, de dichteres is door het alleen zijn in de winter gesterkt, zij heeft aan eigenheid gewonnen; symbolisch is daarvoor het narcistische watergedicht op pg. 22: ‘verliefd op het schommelen van zijn golven’. Dat is slechts een lyrisch intermezzo, hoe fraai geformuleerd ook, ‘de lippen van het water’ (Leopold) ‘zoenen de lucht/waarvan het strakgetrokken caramel/gesmolten is en in de einder zakt’ (pg. 22). Maar de dichteres wenst zich niet langer te laten verleiden door het geweld van de natuur. Verstandiger is het jezelf te verdiepen in wat zich als verhuld voordoet, maar misschien wel des te meer betekenissen bevat:

(..)ook schaduw biedt zijn raadsels aan,
wakker in rust.

(pg. 25)

Pas dan zijn alle voorwaarden aanwezig om tot maximale ontplooiing te kunnen komen, de creativiteit ten volle te ontwikkelen:

Luwte-
op de vier hoeken van de wind een nachtegaal

(pg. 27)

In de laatste zes gedichten van *Luwte* komen de eerdere bespiegelingen over de aard en de essentie van de liefde en wat zich in de natuur voordoet samen in een gecompliceerd verweven web, waarin alle draden van verleden en heden, leven en kunst strak zijn gespannen. Deze gedichten moeten behalve op descriptief niveau ook opgevat worden als ars poëtica, als definiëringen van het eigen bestaan en dichterschap. Het zijn prachtige, uiterst geladen verzen, soms zelfs klassiek van toon, waarin de kleinste details de kern verhelderen. Af en toe leidt dat bij de dichteres tot tevredenheid: 'ben ik soms tevreden met wat ik bereikte', ondanks de beproevingen die moesten worden doorstaan en die emotioneel pijnlijk van karakter waren:

> Dat ik, die voor een pond vergaf,
> mijn gram zou moeten halen
> is een gedachte
> die op onverstand berust

(pg. 28)

Het chaotische kan alleen bedwongen worden door er kunst van te maken. Als er gekozen moet worden tussen het gecultiveerde en de wildernis, kiest Elly de Waard toch voor het laatste, want, zodra iets meer is verhuld komt een werkelijk inzicht tot stand, dat van grote betekenis is, of, zoals Nijhoff schreef in *Voor dag en dauw* (VI): 'De wildernis zal bloeien als een roos'. Elly de Waard kiest na de woeste kracht van de natuur, die zelfs binnenskamers niet inboet: 'het waait/aan binnenkant van ramen' beeldend beschreven te hebben, voor het onbekende:

> Verheldering ontgaan bieden in adempauze
> de paden hun verlokking aan-
> dat ik de tuin betreed waar nooit begaan.

(pg. 29)

Ook in de verbeelding kan eenzelfde situatie zich voordoen, als het verstand is uitgeschakeld wint 'de duizelende ruimte van de verbeelding', het chaotische, geconcretiseerd aangekondigd door 'stappen in de nacht'. Weer wordt de haast paranoïde angst voor verstoring geuit, maar altijd is er 'het harde verstand' dat de diepste vernedering ('zich spiegelend aan een vod'), de meest ingrijpende emoties tot op zekere hoogte kan bedwingen. Wat de liefdesgedichten opleverden, de geruststellende werking van het verlangen wordt hieraan gekoppeld: de nabijheid van een lichaam in de nacht.

Het eindpunt van de tweede bundel van Elly de Waard is de luwte van de dood, nadat alle verzet nutteloos is gebleken: 'voor sommig verdriet is de dood het intiemste'. Echter, wat altijd resteert is de herinnering en het vermogen om vanuit die situatie een maximaal kunnen te ontwikkelen, omdat het gebaseerd is op ervaren verschrikkingen uit het verleden:

> Winter, gelukkige gevangenis,
> waarin wij zijn geveld door rust, niet meer door ziekte

(pg. 33)

III.

Uit het voorafgaande zal gebleken zijn dat *Luwte* enerzijds op *Afstand* een logisch vervolg is, maar ook veel meer bevat dan dat alleen. De bundel is coherenter, de gedichten zijn meer op elkaar afgestemd en wat er gezegd wordt is behalve beeldender ook kernachtiger. Haar grote lyrische kracht die uit *Afstand* voldoende bleek, verloochent de dichteres nimmer, maar dat middel is nu nog meer afgestemd op het resultaat. De afstand die noodzakelijk was om tot een groei te komen van de eigen identiteit, ‘een zekerder mens’[1] is al zover ontwikkeld dat *Luwte* de uitdrukking is geworden van het eigen dichterschap dat niet alleen bepaald wordt door het verleden, maar vooral door eigen potentie die nu de voorwaarden eenmaal aanwezig zijn, zich voor verdieping leent. Er is één gedicht dat ik tot nu toe met opzet onbesproken liet, hoewel het, denk ik, de essentie bevat van *Luwte*, maar sterker nog, óók van het poëtisch vermogen van Elly de Waard in zijn totaliteit. Er wordt gewezen op de herinnering die een vlucht kan nemen, die zelfs visionair kan zijn, kunst kan worden in de meest letterlijke zin, *maar* nu er geen beperkingen meer gelden, er geen mogelijkheden voor verzoening meer zijn en het eigen bezit is veroverd (dus overtuigd zijn van wat je persoonlijke reikwijdte kan zijn) is de situatie geschapen waarin nog onverhulder kan worden toegegeven aan de kracht van de eigen persoonlijkheid. Vanwege die vingerwijzing naar de toekomst, de derde bundel van Elly de Waard die *Furie* zal gaan heten, citeer ik het betreffende gedicht in zijn geheel:

> Van wat in rook is opgegaan aan offers
> heeft niemand weet-verzoening afgelopen
> is wreed wat even stoffelijk was als lief verbrand.
>
> Wat bleef is de herinnering, een vlucht van zien:
> de veer die krassend over een bloemblad
> vertelt van het bloedbad van weleer.
>
> Veroverend wat je bezit zoek je naar wat je vindt:
> de afdruk van een lichaam dat door zeewind
> werd gehangen in de wolken boven land-
> soms zijn het ribben, soms de knoken van een hand.

(pg. 30)

Hoe authentieker iets is, hoe tegengestelder de reacties erop zijn, maar ik kán er niet omheen: in een taalgebied waarin vormstaren het maximale poëtische genoegen is geworden, wordt het hoog tijd dat poëzie die veel elementen van vernieuwing bevat (een ritme dat zich aan een conventioneel metrum onttrekt, een beeldspraak die aansluit bij de evocatieve Amerikaanse traditie) officiële erkenning zal ondervinden door het toekennen van een vooraanstaande poëzieprijs en niet langer zal worden afgedaan als een hooguit interessante doorbreking van waar we in Calvinistische karigheid aan gewend zijn geraakt.

ELLY DE WAARD: *Afstand*
De Harmonie, 56 blz. fl. 14.90

ELLY DE WAARD: *Luwte*
De Harmonie, 36 blz. fl. 14.90

1) Uit het interview met *Bibeb*, *Vrij Nederland*, 23 september 1978

De kunst van Joop Waasdorp
Eddy Mielen

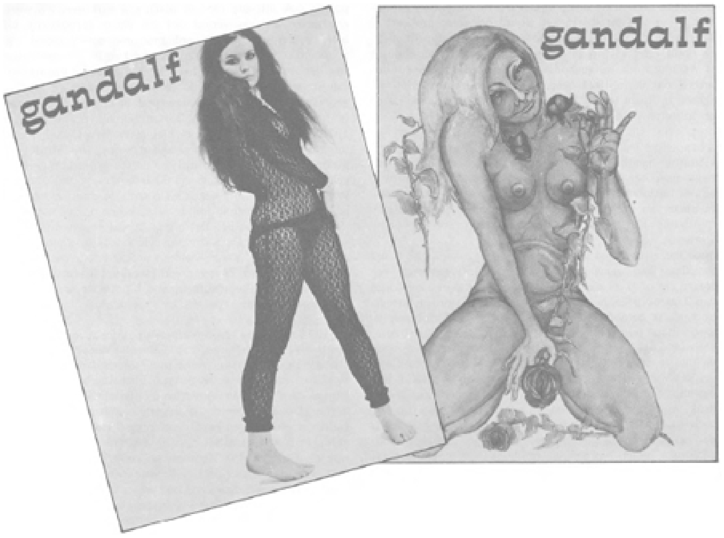
Nederland is een land, rijk aan vertellers, rijk aan epici op de 100 meter. Hun royale aanwezigheid in de hedendaagse literatuur betekent echter nog niet automatisch dat er een bonte variëteit bestaat aan *soorten* verhalen. Je hoeft er de onlangs verschenen bloemlezing *De vertellers* (Loeb & v.d. Velden) maar op na te slaan om te zien dat dat niet zo is. Een auteur die zich maar moeilijk in dat gezelschap laat plaatsen, is Joop Waasdorp. Na een rommelig leven - dat zich bewoog tussen Marseille, waar hij in 1951 rondhing, Epe, waar hij correspondent voor een krant was en Australië, waar hij tussen 1956 en 1962 verbleef, begon hij, terug in Amsterdam, verhalen te schrijven en die gaandeweg te publiceren. Verhalen, gebaseerd op ervaringen buitenslands of teruggaand op vreemde gebeurtenissen of een bizar voorval. In die verhalen is Waasdorp meer verslaggever dan schrijver en zijn ‘praattoon’ lijkt in niets op het orthodoxe vertellen. Desondanks (of misschien juist daarom) zijn het bijzondere verhalen. In 1965 verscheen de eerste bundeling onder de titel *Het naakte leven*, in 1970 gevolgd door *Welkom in zee!*, waarin verhalen over een mislukt dagje zeilen met de groenteboer en over een houten fiets, een militaire keuring en een verslag van een bokswedstrijd broederlijk naast elkaar staan zonder uit de toon te vallen. In 1972 verschenen twee korte verhalen als een klein boekje: *De vogelverschrikker.* Sinds enkele weken is er een nieuwe Waasdorp aan het rijtje toegevoegd, *Het lot van de kunst.* Maar, om één van zijn eigen zinswendingen te gebruiken daarover straks, laat ik bij het begin beginnen.

Mijn kennismaking met het werk van Joop Waasdorp dateert uit 1970. Wanneer ik de bibliografie van zijn verspreide verhalen achterin het Engelbewaardernummer over hem doorneem, dan komen verschillende titels van stukken (uit *Gandalf*, *Vrij Nederland*) van vóór 1970 me bekend voor, maar, de eerlijkheid gebiedt het me te zeggen, de échte kennismaking verliep via *Welkom in zee!*, zijn tweede bundel. De reden tot aanschaf daarvan is achteraf moeilijk te achterhalen, maar ik vermoed dat het de lovende besprekingen in de pers waren en nog goed herinner ik me ook de advertentie van Meulenhoff voor het boek. Onder de afgedrukte omslag van het boek (een schitterende tekening van Peter Vos: een groepje mokkende mensen in een zeilbootje op een met rotzooi overdekte waterplas) stonden enige wervingstekstjes. Renate Rubinstein werd geciteerd met: ‘*Ongelofelijk prachtig. Ik heb al iemand gesproken die Waasdorp beter vindt dan Nescio*’. Wellicht is Renate ook nooit gelukkig geweest met die zinsnede die noch aan Nescio noch aan Waasdorp recht doet. (Men lette ook op het woordje ‘al’ in die zin, zo van: straks komt er nog wel iemand mij vertellen dat Waasdorp beter is dan Tsjechof en Poesjkin.) Maar goed, alle typeringen in de pers (‘rasschrijver’, ‘groot verteller’, ‘begaafd’, ‘oorspronkelijk geluid’) die nu nog wel eens een lichte aversie willen opwekken, waren toen voldoende het deeltje (in de veel te vroeg gestorven Meulenhoff-reeks) aan te schaffen. Meteen al na de eerste bladzij moest ik me gewonnen geven. Eigenlijk al direct na de eerste zin, waaruit blijkt dat Waasdorp het met de fictie niet zo nauw neemt. Het titelverhaal ‘Welkom in zee!’ begint namelijk met de zin: ‘Dit verhaal speelt gedeeltelijk in de nabijheid van een groot huis, in rustieke stijl gebouwd, op een dijk’. Niks geen verhullingen of inkledingen, neen, onmiddellijk een start gemaakt met het verhaal, iets dat het handelsmerk van Waasdorp bleek te zijn, zo werd na lezing van de andere verhalen duidelijk. Hij windt er geen doekjes om en probeert op geen enkele manier de lezer aan het lijntje te krijgen of te houden. Daarom ook doen sommige verhalen buitenissig en bizar aan,

ze lijken haast in een andere wereld te spelen, want Waasdorp voelt niets voor toelichtingen en verduidelijkingen. De wereld is nu eenmaal krankzinnig, zou hij stellig zeggen, je moet je maar proberen staande te houden en je niet te veel kopzorg maken. Als gevolg daarvan is de atmosfeer van zijn werk dan ook nauwelijks vrolijk te noemen, er is eerder een mengeling van berusting en gelatenheid; maar wél meer vitalistisch dan fatalistisch. En wél doorspekt met een bijzonder soort humor als verdediging. Het leven is voor Waasdorp een netwerk van voorvallen, rare of gewone, waarover je je niet moet opwinden, ze gebeuren nu eenmaal. Maar je onthoudt ze wel. Of, in zijn eigen woorden: ‘Kleine, meestal onbeduidende dingen blijven je, vreemd genoeg, jarenlang bij. Het verleden was niet voor de geest te halen wanneer je geen houvast had aan die pietluttigheden’ (*Welkom in zee!*). Ofschoon weinig met Nescio gemeen hebbend en zeer divers qua inhoud, beviel de bundel me zo dat ik al gauw *Het naakte leven* in huis had. Uitgekomen in 1965 bleek de eerste druk in 1970 nog ruimschoots verkrijgbaar.

(Ach ja, een late debutant, niet bekend uit literaire tijdschriften en misschien ook dat de weinig fleurige omslag van de paperback daar wel iets mee te maken had.) Toen ik me aan de lectuur van de verhalen zette, bleek ik in de omgekeerde volgorde met Waasdorp kennis te hebben gemaakt: *Welkom in zee!* was het smakelijke dessert geweest, maar *Het naakte leven* was het onbetwistbare hoofdgerecht! Het eerste verhaal met name *St. Helena* kun je, mijns inziens, niet onbewogen lezen. Het beschrijft het verblijf van de hoofdpersoon op een

eilandje (waarschijnlijk) ergens bij Australië. Het wordt bewoond door enkele zonderlinge figuren, zoals de prediker en zijn vrouw. Volop raadselachtige situaties en extreme figuren die zo maar uit de lucht komen vallen en weer even vaag verdwijnen. Er zullen stellig autobiografische trekjes in deze bundel verwerkt zijn, want de schrijver verbleef ruim zes jaar in Australië, aan de kost komend als fabrieksarbeider, steuntrekker, strandjutter, scharenslijper, krabbenvanger en roerganger. Het verhaal 'Krabben' geeft een uitstekend beeld van dit soort werkzaamheden. In een ander verhaal is de hoofdpersoon uit op een begraven schat, in weer een ander neemt hij deel aan een 'bosclub', die een groepje mensen heeft opgericht (wat dat dan ook wezen moge), en in het op één na beste verhaal uit het boek volgen we het alledaagse leven op een nudisteneiland.



In al die verhalen gebeurt er eigenlijk niets, maar aan de andere kant: er gebeurt ook weer erg veel. Een parafrase geven is een moeilijke opgave, maar, belangrijker, ook niet representatief. Waasdorp is zo'n auteur die je moet lézen (iets dat hij gemeen heeft met Bob den Uyl), wil weergave van de inhoud iets zeggen. Het lijkt me ook een kwestie van het bezitten van de juiste antenne of niet, m.a.w. je bent er wel of niet gevoelig voor. Opdat u uw gevoeligheid kan toetsen, citeer ik de aanhef van het verhaal 'St. Helena':

> Zesduizend zeemijlen van hier ligt een stukje land in zee en als het niet verzwolgen is (wat ik niet denk) dan ligt het er nog. Ik heb er heel wat voetstappen liggen. De prediker trouwens ook. Zijn vrouw Mary misschien wel de meeste. Dit oord heette St. Helena. Men zei dat een neger het die naam gegeven had en ook dat hij zichzelf tot een soort Napoleon had uitgeroepen. Of dit waar was viel niet te controleren. Wel stond vast dat St. Helena eens een strafkolonie was geweest. Hier en daar op het eiland stonden de muren van vroegere gevangenissen nog overeind.
> Aan de zuidelijke punt lag een kerkhofje. Niet omheind, eigenlijk niet meer dan een stuk of tien zerkjes met enkele stenen kruisjes tussen het uitgepirde gras en onkruid, maar toch een kerkhofje. Daar lagen, ook weer naar men zei, een paar bewakers begraven en wat gevangenen. Dit kon kloppen want op de zerkjes stonden namen maar op de kruisjes stond niks. Zondags kwam er wel eens een schoongewassen toerist in een slecht huurbootje aan de punt van het eiland om tussen die grafstenen rond te scharrelen op zoek naar de rustplaats van een, wel, het zal een grootvader zijn geweest.

In 1972 voegde Waasdorp nog *De vogelverschrikker* (in 1950 is hij in Zuid-Frankrijk de maker van een scenario voor een film die *De Vogelverschrikker* zal heten, maar die nooit voltooid of vertoond werd, omdat de producer halverwege de opnamen met de noorderzon verdween) en *Neef Kas de behanger* aan zijn kleine oeuvre toe, maar ze wierpen geen nieuw licht op de schrijver. Lange tijd had ik de bundels onder handbereik en nog regelmatig mag ik een verhaal van Waasdorp herlezen. Ze blijken daartegen bestand, omdat er niet alleen beschreven wordt, maar ook gesuggereerd. De verhalen houden zich ook staande, omdat Waasdorp's

laconieke verteltrant doet blijken dat de vertelstem authentiek is, er is iemand aan het woord die greep probeert te krijgen op de wereld, maar die er - je voelt het instinctief - er nooit echt vat op zal krijgen. Onbedoeld waarschijnlijk is Waasdorp een melancholicus! Dat herlezen leidde tot een artikel dat ik in 1974 over zijn verhalen schreef. Het verscheen in *Raam* (nr. 101, maart 1974) onder de titel ‘Lezen en luisteren. Een verkenning van het werk van Joop Waasdorp’. Nu, vijf jaar post dato, zou ik veel literatuurwetenschappelijke ballast overboord gezet hebben, maar enige bevindingen handhaaf ik onverkort: het vertellen van Waasdorp neigt naar het ‘mondeling’ vertellen. En als lezer word je a.h.w. luisteraar. Voorts geeft de schrijver regelmatig kommentaar van buitenaf op gebeurtenissen in het verhaal en ‘plotseling’ kan gerust een trefwoord in zijn werk genoemd worden.

Maar dat artikel doet hier in feite niet ter zake. Nadat ik het persklaar had gemaakt, vroeg Lambert Tegenbosch van *Raam* me of ik er niet voor kon zorgen dat er een verhaal van Waasdorp in het Raam-nummer kon worden ‘meegenomen’. Ik beloofde m'n best te doen. Waasdorp bleek gewoon in het telefoonboek van Amsterdam te staan. Het adres verraadde dat hij in de nieuwbouw van Buitenveldert woonde en niet in het centrum zoals ik had verwacht. Het telefoongesprek verliep maar voor een deel gunstig. Waasdorp had eigenlijk geen nieuw werk liggen, was die week juist nogal druk, kortom, ik belde niet op een florissant tijdstip. Om toch niet geheel vergeefs gebeld te hebben, vroeg ik of er dan misschien een ‘ouder’ verhaal uit *Het naakte leven* afgedrukt mocht worden en eerlijk gezegd kwam mij dat goed uit als illustratie bij mijn beweringen in het artikel. Daarin stemde Waasdorp toe, ik moest nog maar eens terugbellen welk verhaal ik wilde kiezen (hij vond ze niet allemaal even best), voorts kon ik hem dan tegelijkertijd melden hoe het stond met de poen (of was het ‘pegels’? maar in ieder geval bargoens) en... wel, hij zou intussen nog 'ns kijken of hij toch niet nog wat had. Na een week belde ik hem terug. We kozen beiden voor ‘De wezenloze’ en ik gaf het beschikbare bedrag door. Dit leidde tot een ingewikkelde discussie over inclusief of exclusief de additionele bijdrage van CRM, maar na enig geharrewar en onderhandelen was er overeenstemming. Echter weer teniet gedaan door het feit dat Waasdorp toch nog nieuw werk had, ‘een aardig dingetje’ dat hij me zou sturen, maar dat het zojuist afgesproken bedrag met f. 150, - opvijzelde (was het f. 150, -? f. 200, -? ik weet het niet meer precies). Weer onderhandelde ik met *Raam* en na ‘nu ja’, ‘nu nee’ werd het tenslotte ‘ja’. Ik belde met Waasdorp en zegde hem het bedrag toe. Enkele dagen later lag het typoscript van ‘Onvergetelijk Zwitserland’ in m'n brievenbus, drie kantjes ruim getypt met de verbeteringen in ballpoint nog haast vers in de kantlijn. Een aardig verhaal bovendien. Zoals reeds vermeld, het nummer van *Raam* verscheen in maart 1974. Van Waasdorp's kant kwam geen reactie, maar de lente was aan het inzetten en ik vermoedde dat z'n schip *De albatros* hem bezigheden genoeg opleverde. In mei echter werd ik opgebeld door een kwade stem (waarin ik tijdens het gesprek Waasdorp herkende) ‘Mielen, waar blijft m'n poen. Ik moet dat bloody bedrag voor die stukkies hebben!!!’. Daar zat ik als bemiddelaar. Ik belde voor hem met Tegenbosch die immer tussen Amsterdam en Wintelre (N.Br.) rondzwierf en die beloofde een en ander spoedig te regelen. Twee weken later belde Waasdorp weer. Nu duidelijk geïrriteerd en in bewoordingen die in menige havenkroeg niet misplaatst zouden zijn. Hoe ik mijn positie ook uitlegde (ik had alleen een stuk over z'n werk geschreven en was verder niet aan *Raam* verbonden), hij bleef volharden: ‘Is het verdomme nou zoveel moeite, je zorgt maar dat ik aan die guldens kom!!’. Vermoedelijk was het geld onderweg of heeft hij het korte tijd daarna ontvangen, want voor een derde ‘aanmaning tot betalen’ bleef ik gespaard. Ook toen ik Waasdorp sprak na de maritieme avond in het HOT (samen met Maarten Biesheuvel, 30 oktober

1975) werd over die affaire niet meer gerept. Ik herinner me nog dat het gesprek op een goed moment op ‘St. Helena’ kwam, mijns inziens zijn uitmuntendste verhaal. Waasdorp, gekleed in lange regenjas en kleiner dan je je voorstelt, stond op het punt te vertrekken, trok de ceintuur van zijn jas nog strakker aan en knikte peinzend en prijzend tegelijk: ‘Die eerste zinnen, hé. Dat begin. Ja, dat voel je direct, dat verhaal dat zít!’. De naam van zijn boot *De albatros* leek me goed gekozen, want Waasdorp had veel weg van kapitein Walrus van Marten Toonder: een mond vol krachttermen en agitaties, maar uiteindelijk iemand bij wie de soep niet zo heet gegeten wordt.

Na 1972 verscheen er geen officiële publicatie meer. Wél vertaalde hij in 1973 *The road to Wigan Pier* van George Orwell, van wie hij eerder *Down and out in Paris and London* vertaald had. In de loop der jaren publiceerde hij ook wat los journalistiek werk in verschillende tijdschriften. Voor een overzicht daarvan verwijs ik naar de eerder vermelde bibliografie in het Engelbewaarder-nummer over hem. Daarin ontdekte ik trouwens dat het mij toen als ‘nieuw’ gestuurde verhaal ‘Onvergetelijk Zwitserland’ toch al eerder gepubliceerd was geweest, nl. in *Gandalf* van mei 1971. Een landrot krijgt nooit helemaal vat op een eigenzinnige zeebonk. Dat dubbel publiceren gebeurde overigens met nog enkele verhalen, zo leert deze bibliografie. Het prachtige verhaal ‘Het kerstfeest der vissers’ bijvoorbeeld verscheen voor het eerst in december 1964 in *Vrij Nederland*, in 1968 in *Gandalf* en nog in 1974 in het kerstnummer van *Nieuwe Revu.* Hoewel Waasdorp ooit nog eens met een roman wilde komen, heeft nieuw werk tot op heden op zich laten wachten. *Het lot van de kunst* dat dezer dagen uitkwam, bevat evenmin nieuw werk. Toch zal het voor velen wel nieuw zijn, want het verscheen tussen februari 1969 en mei 1970 als feuilleton in het illustere tijdschrift *Gandalf* onder het pseudoniem Frans Hals. Waasdorp hierover in een interview:

> Voor het blad Gandalf heb ik een feuilleton gemaakt over een scharrelaartje in schilderijen. ‘Het lot van de kunst’, zo heette het. Veertien afleveringen van drieduizend woorden, met iedere keer een samenvatting van het voorafgaande. Quite a book, you know? Onder het pseudoniem Frans Hals. Die naam had redakteur Guus Dijkhuizen verzonnen. Het was een parodie, een persiflage. Er was veel te doen over schilderijen in die tijd. Dat scharrelaartje, Pietje, had ik verschillende trekken van me zelf meegegeven. Dat knarsige, op elke cent kijken... (*De Engelbewaarder*).

Die veertien afleveringen over het wel en wee in de kunsthandel laten zich in deze bundel achter elkaar geplaatst goed lezen. Maar daar is dan ook veel mee gezegd. Waasdorp is blijkbaar niet op zijn best als het erom gaat een sfeer te beschrijven die hij niet voor 100% kent. Als krabbenvanger is hij geloofwaardig, displaced persons zijn bij hem werkelijk displaced en ook als rommelaar langs 's heren wegen weet hij de lezer het ongelooflijkste te laten geloven. Als scharrelaar in schilderijen komt er meer een kruising tussen Swiebertje

en Malle Pietje te voorschijn, wiens belevenissen weliswaar chaotisch zijn, maar weinig spectaculair. Piet gaat in dit feuilleton-relaas regelmatig de boer op, vergaart doekjes 't liefst voor ‘een knaak en vijf scheten’ om ze daarna voor een aardig prijsje van de hand te doen. Hij heeft daarbij niet alleen oog voor de afbeelding, maar let tevens goed op het lijstwerk. Met slimheid en smoesjes weet hij zo 't een en ander te ritselen: hij krijgt opdracht een portret te schilderen, belandt in het kasteel van een excentrieke kunsthandelaar en guddert verder maar wat aan in huis of op straat; aan het slot weet hij - eind goed, al goed - een forse slag te slaan. Als meligheid niet zo de boventoon had gevoerd (vervelende herhalingen, flauwe woordspelingen, gezochte fantasieën) dan had het allemaal best aardig kunnen zijn. Ik wil er niet te zwaar aan tillen, maar 't lijkt me een bundeling bij gebrek aan beter of nieuw werk. Waarom er dan niet - zo rijst de vraag - een verzameling verspreide publicaties van gemaakt? In *Gandalf* zijn vanaf 1966 verhalen verschenen die nooit in een boek terecht gekomen zijn en nog recentelijk (1975) schreef Waasdorp voor *Maatstaf* drie reisimpressies ‘Terneuzen-Amsterdam’, verhalen en stukken van een betere kwaliteit dan dit feuilleton.

Hoewel... Met het volgende haal ik bovenstaande weer ondersteboven, want ik heb van bepaalde gedeelten van *Het lot van de kunst* erg genoten, soms geschaterd of gegrinnikt. Met name bij die fragmenten waarin Joop Waasdorp zichzelf in die Pietje gestopt heeft als mopperig en krenterig baasje. Het zijn fragmenten en stukken die het boek redden. Wat ik al eerder opmerkte, geldt ook hier: navertellen is ondoenlijk in zulke gevallen. Daarom volsta ik met enkele citaten, waaruit moge blijken wat ik bedoel. Piet is een zuinig mens en betaalt liever nergens iets voor en zeker niet te veel, toch gaat alleen de zon voor niets op, zo ondervindt hij. Dat leidt tot mopper-tirades als:

> Het treintje kostte weer een kapitaal. Ach, ach, altijd dat betalen, altijd dat duur geld neertellen, voor rotkoffie, voor onvreetbare koeken, voor treintjes, voor bussen, voor effe wateren in de wc van een winkel of zoiets... ik heb niks tegen mijn vak, maar dat je altijd voor de kleinste lulligheid zwaar geld moet ophoesten, dat vind ik een smerige mentaliteit.

Het duurtelied klinkt in de hele bundel in vele toonsoorten door; nog zo'n voorbeeld:

> Je kan wel eens wat voor niks krijgen, je kan wel een stukkie zeep uit een wc in je zak steken als er geen toezicht is bijvoorbeeld, en met die vliegbussen waar ik het net over had, dat gaat dus ook voor niks omdat je toevallig zo'n gisse jongen bent, maar het blijven toch hele kleine dingetjes, je hebt er niet zo bar veel aan eigenlijk en ze gunnen het je nog niet ook. Voor de rest moet je zwaar dokken, dokken voor de huur, dokken voor dweilen-koffie, dokken voor de tram, dokken voor je broodbeleg, dokken voor zo'n zwart petje (als je zo'n kreng wil opzetten, wat ik gelukkig niet wil), zo'n rotding dat ze in Duitsland bij miljoenen maken en waar je tegenwoordig de hele stad mee ziet lopen -

In dit soort uitlatingen is Waasdorp op zijn best. Hij moet een beetje grimmig zijn, zich een beetje kunnen afzetten tegen de gang van zaken in het leven. Dan pas weet hij met goede typeringen en karakteriseringen uit de bus te komen. Ook de volgende opinie is eerder op Waasdorp dan op kunsthandelaar Piet van toepassing:

> Van huis uit heb ik het niet erg op groepen. Dat mag iedereen weten. Ik reken zo: Hoor je bij een groep dan moet je doen wat die groep doet. Als

> ze allemaal hé roepen moet jij ook hé gillen, of heu of hie. Staan ze stil, dan moet jij ook stilstaan. Gaan ze lopen, jij draaft ook weer mee. Zoiets bevalt me niet. Ik deel wat mezelf aangaat de dingen liever zelf een beetje in.

Een passage die zo afkomstig zou kunnen zijn uit een verhaal uit *Het naakte leven* of *Welkom in zee!.* Iets dat eveneens geldt voor de schitterende start van deel negen van het feuilleton:

> En zo werd het weer Kerstmis. Je hebt van die mensen die weten al een paar jaar van tevoren dat het dan en dan Kerstmis is. Vermoedelijk strepen ze het af op de kalender. Zo'n hele mooie kalender met ijsbergen erop of bollenvelden. Die ijsbergen staan dan bij de zomermaanden en de bollenvelden hebben ze bij Sinterklaas gezet. Toch is zo'n apparaat best handig en verstandig en als je toevallig in een nette buurt woont dan krijg je zo'n schitterende kalender gratis thuisgestuurd.
> Je hebt mensen die hebben er wel zo'n stuk of tien hangen. Die weten dus al tien jaar vooruit wanneer het precies Kerstmis is. Ook meteen voor een schrikkeljaar. Met een schrikkeljaar verspringt Kerstmis namelijk een heel eind. Niet dat Kerstmis uiteindelijk in de eerste week van mei of in juni terechtkomt, maar het verspringt toch. Ik bijvoorbeeld woon toevallig niet in zo'n nette kalenderbuurt, maar in een gewone buurt, ergo krijg ik geen kalenders. Een keer in de maand krijg ik zo'n pleepapiertje van de Persil, meer krijg ik niet.

Zonder omwegen koerst Waasdorp op zijn doel af. Geen omhaal van woorden, maar zinswendingen waar geen speld tussen te krijgen is. Het zijn deze brokken Waasdorp die ervoor zorgen dat de bundel toch regelmatig een verrassing oplevert.

Uiteraard moet verdisconteerd worden dat *Het lot van de kunst* oorspronkelijk geschreven is als maandelijks feuilleton en de lezer van toen zal het verhaal ongetwijfeld anders gelezen hebben dan de lezer van nu die het boek in één avond uitleest. Enige clementie mag dus gerust aangevoerd worden, maar liever dan met de flambard van Frans Hals, zie ik Joop Waasdorp met een zwart schipperspetje die vanaf het water nog eens nadenkt over vreemde gebeurtenissen die hij meemaakte of zich als een kapitein Walrus opwindt over deze ‘bloody fucking, brave new world’.

Joop Waasdorp: *Het lot van de kunst*
Meulenhoff, 116 blz. f. 17,50

Eveneens gebruikt (en nog steeds leverbaar):
Joop Waasdorp: *Het naakte leven*
Meulenhoff, 152 blz. f. 19,50

Joop Waasdorp: *Welkom in zee!*
Meulenhoff, 160 blz. f. 19,75

De vogelverschrikker verscheen in 1972 bij Thomas Rap; niet meer verkrijgbaar. Ook het Engelbewaarder-nummer over Joop Waasdorp (Amsterdam 1977) is uitverkocht.

Herbert Marcuse (1898-1979)
Filosoof van de revolutie
Karel van der Leeuw

Begin augustus overleed op 81-jarige leeftijd (filosoof blijkt steeds weer een van de gezondste beroepen) de Amerikaanse-Duitse filosoof Herbert Marcuse - niet onopgemerkt, maar toch wel zonder dat er een schok door de wereld ging. Tien jaar geleden werd hij in één adem genoemd met twee andere revolutionaire denkers: Marx, Mao en Marcuse, werden zijn boeken in miljoenen-oplagen verkocht en werden ze in alle talen vertaald en werd hij gezien als de filosoof en profeet van de revolutie der marginalen in de kapitalistische wereld. Vóór 1966 was hij alleen bekend bij een heel klein kringetje vakgenoten - na 1970 is hij geleidelijk aan weer vergeten. Als het clichébeeld van de komeet ergens van toepassing is, dan wel hier. Hadden dan toch diegenen gelijk, die hem voor een renegaat hielden, en die hem - zoals de ook al weer bijna vergeten Daniel Cohn-Bendit - zijn werk voor de Amerikaanse inlichtingendienst verweten? Marxistisch filosoof - maar noch bij marxisten, noch bij filosofen erg hoog aangeschreven.

Marcuse was afkomstig uit een gegoed-burgerlijke Joodse familie in Berlijn - het soort milieu waar het grootste gedeelte van een inmiddels bijna uitgestorven generatie van Duitse intellectuelen uit afkomstig was. Ofschoon hij tot aan de moord op Karl Liebknecht en Rosa Luxemburg in 1919 lid was van de Duitse Sociaal-demokratische partij, was zijn vroege filosofie in het geheel niet marxistisch. Hij was assistent bij Heidegger, en promoveerde in 1932 op een proefschrift over Hegel. Zijn vroege artikelen - in *Die Gesellschaft* - zijn een poging om fenomenologische inhoud te geven aan de grondbegrippen van het marxisme, en dit dus van een economische weer tot een filosofische theorie om te vormen. In de jaren daarna was hij verbonden aan het Institut für Sozialforschung in Frankfurt onder Max Horkheimer (de zg. Frankfurter Schule), en verhuisde met dat instituut eerst naar Genève en vervolgens naar Amerika. In tegenstelling tot bijvoorbeeld de eveneens Duits-Joodse marxistische filosoof Ernst Bloch, die jaren in Amerika in grote armoede aan zijn filosofisch hoofdwerk *Das Prinzip Hoffnung* werkte en intussen van het karige inkomen van zijn vrouw leefde omdat hij de Engelse taal niet beheerste (een beschaafd mens moest kunnen volstaan met de kennis van Latijn en Grieks) - veramerikaanste Marcuse volledig: Hij werd in 1940 genaturaliseerd, bleef ook na de terugkeer van Horkheimer en Adorno in Amerika, en schreef zijn latere werken in slecht Engels (in plaats van in zijn eerdere, klassieke Duitse schrijfstijl).

'Treue zur Philosophie bedeutet, es der Angst zu verbieten, dass sie einem die Denkfähigkeit verkümmern lässt', schreef Max Horkheimer in 1947. Deze uitspraak kan men als motto van Marcuse's filosofie opvatten: blijven denken - en vooral rationeel blijven denken - in een werkelijkheid die hoe langer hoe irrationeler voorkomt. Evenals Horkheimer is Marcuse in wezen een filosoof die de idealen van de verlichting weer opvat: de mens als redelijk wezen, in staat de werkelijkheid te begrijpen en autonoom te handelen, in het bezit ook van redelijke vermogens die meer zijn dan alleen een vermogen tot technische analyse. Dit impliciete vertrouwen op de rede van de mens is zo groot, dat men zich vaak afvraagt, of Marcuse's tegelijkertijd aangehangen inzicht in het historisch karakter van alle begrip er niet door in gevaar komt. Marcuse's Jeremiaden tegen de volstrekte irrationaliteit van onze westerse burgerlijk-kapitalistische samenleving, haar consumptiedwang, haar oorlogseconomie, haar machtsstruktuur, haar ontkenning van de elementaire behoeften van de mens, lijken vaak de woorden van

iemand-die-van-verre-komt-waar-het-beter-is. In hart en nieren is hij de kankerende intellectueel die de verwording van de moderne wereld waarneemt en veracht. Maar toch is hij als vele vergelijkbare ontevredenen niet in het fascistische kamp belandt. Waarom niet?

Marcuse's historisch besef doet hem uiteindelijk de wortels van het irrationele kwaad zoeken in de redelijkheid zelf. De Verlichtingsfilosofen wilden de wereld redelijk inrichten, en dachten dit te kunnen bereiken door het individu te bevrijden van de banden van traditie en geloof: het bevrijde individu zou zelf wel tot het juiste inzicht in de maatschappij komen. In het verdere verloop van de geschiedenis is dit ideaal van een redelijke samenleving die gebruik zou maken van de wetenschappelijke kennis die ze had verworven, onder druk van de krachten van eigenbelang en overheersing van anderen steeds meer verarmd tot het pragmatisch-rationele inzicht in hoe het gestelde doel te bereiken. Van een redelijke samenleving kan men niet spreken, we kunnen alleen maar nagaan hoe we kunnen bereiken wat we nu eenmaal willen, en daarbij helpt ons de wetenschap. Talloze malen hebben marxistisch getinte filosofen betoogd, dat in feite zo de wetenschap (het redelijk inzicht) dienstbaar gemaakt wordt aan de macht, evenzovele malen hebben filosofen uit de hoek van de analytische traditie daar tegenin gebracht, dat men de macht ook niet op rationele wijze kan bestrijden.

Ofschoon Marcuse steeds zegt, dat hij zich wil bezighouden met het maatschappelijk funktioneren van ideeën, en niet zozeer met die ideeën op zichzelf, zoekt hij uiteindelijk de oorzaak van de moderne verwording van de rede in een lacune in dat begrip zelf. M.a.w. de kiem van de irrationaliteit van de westerse samenleving moet gezocht worden in een verkeerde redelijkheid. Het verkeerde aan die redelijkheid is

het feit, dat ze zich altijd ergens tegen afzet: tegen het natuurlijke aan de mens, tegen het zinnelijk-zintuiglijke dat in het Duits met het éne woord ‘Sinnlichkeit’ kan worden aangeduid.

Dat mensen niet alleen maar redelijk zijn in de beperkte zin van dat woord is vóór Marcuse genoegzaam aangetoond - vooral door Nietzsche en door Freud. In zijn zelfvergenoegzaamheid heeft de mens niet door dat hij rijdt op de rug van een tijger, in het beeld van Nietzsche. Het rationalisme moet zichzelf ontmaskeren als een ideologie, een ideologie die een gehele dimensie van het menszijn door de eeuwen heen heeft ontkent.

In zijn in 1956 verschenen boek *Eros and Civilization* heeft Marcuse de poging ondernomen deze beperktheid van het menszijn historisch-filosofisch-psychologisch te doorgronden en verklaren. Het boek dient zich aan als een filosofische analyse van het werk van Freud:

> Dit essay gebruikt psychologische categorieën, omdat ze politieke categorieën geworden zijn. De traditionele grens tussen psychologie enerzijds, politieke en sociale filosofie anderzijds is door de situatie van de mens in deze tijd bijna uitgewist...

Het driftleven van de mens blijkt politieke betekenis te hebben. Reeds eerder was dit idee geopperd door Wilhelm Reich (o.a. in diens boek *The sexual revolution*, door Marcuse overigens niet genoemd). Maar Reich ging niet ver genoeg. Reich dacht nog teveel in de klassieke tegenstelling tussen (maatschappelijke) redelijkheid en (revolutionaire) zintuiglijkheid. Het gevolg was, dat volgens Reich de bevrijding van

de sexualiteit (volgens Freud immers de kern van het driftleven) het begin van de maatschappelijke bevrijding zou moeten vormen. Marcuse weet wel beter. De oorspronkelijke mens kan niet scheiden in een redelijk en een niet-redelijk gedeelte. De vorming van de redelijkheid is een gevolg van de eisen van de maatschappij (redelijk heeft immers ook in het Nederlands de dubbele betekenis van wat rationeel is, en wat aanvaardbaar is), maar het is niet zo dat het zinnelijk-zintuiglijke daarnaast op onbedorven wijze blijft voortbestaan - nauwelijks getolereerd maar ook niet uitgeroeid. Freud heeft ons immers geleerd, dat ook de zintuiglijkheid diepgaand wordt beperkt door de maatschappelijke eisen, 'redelijk' wordt als het ware. De bevrijding van de zintuiglijkheid zoals deze historisch geworden is betekent daarom niet zoveel. Ze vindt plaats op het moment dat ze maatschappelijk aanvaardbaar is, en dat betekent in de burgerlijk-kapitalistische maatschappij: op het moment dat ze commercieel nut heeft gekregen. Marcuse laat zien, dat de bevrijding van de sexualiteit een schijnbevrijding is. Tot dusverre volbracht de westerse mens de onderdrukking van zijn driftleven binnen zichzelf, wat een gefrustreerd, maar tenminste autonoom mensentype opleverde - zij het dat die autonomie natuurlijk ondergeschikt was aan de eisen van een maatschappelijke klassenstruktuur. Nu is die situatie verandert: onderdrukking is niet meer nodig, want de (maatschappelijke beperkte) driftmatige behoeften van de mens kunnen door de maatschappij volledig worden bevredigd. Was sexualiteit een eeuw geleden nog een tijdbom, thans kunnen Playboy, partnerruil en polygamie vrolijk verenigd worden met een totale beheersing van het leven door een multinationaal kapitalisme.

Tot welke misvormingen dit leidt bespreekt Marcuse in zijn boek *One-dimensional Man*, zijn populairste en meest gelezen werk. Het is een opsomming van de irrationaliteiten van de westerse samenleving die zich laat lezen als een psychiatrisch rapport. Wij zijn ziek, doodziek; de enige kans die we hebben is te kijken naar krankzinnigen. Het is de gek of de nar die hier optreedt als het (nog) meest rationele element in onze samenleving.

Is er een bevrijding van dit soort totale krankzinnigheid mogelijk? Lezing van het moeilijke werk van Marcuse laat ons niet veel hoop. Wel blijft hij voortdurend wijzen op het verzet dat de kansloze slachtoffers van dit soort kultuur blijven bieden: de studenten, de verhongerden in de derde wereld, de 'ethnische' minderheden; misschien hadden de vrouwen, kinderen en dieren erbij genoemd kunnen worden. Maar het kulturele reservaat van de andere potentialiteiten van het menszijn wordt slechts gevormd door de fantasie, die maatschappelijk gestalte krijgt in de kunst. In zijn laatste geschriften - zoals *Essay on Liberation* - wordt de kunst steeds meer de oase die de kapitalistische woestijn een menselijk aanzien blijft geven. In de kunst blijven de mogelijkheden van het totale menszijn aanwezig, blijft het protest tegen de eenzijdige benadrukking van de rationeel-overheersende kwaliteiten van de mens. Maar de kunst kan die rol spelen, omdat ze zelf opgesloten zit in een reservaat. De bevrijding van de menselijke vermogens in de kunst is dus maar schijn: alles mag, als het maar niet echt gebeurt. Marcuse laat zien, hoe de kunst van deze hele eeuw doortrokken is van pogingen om dat maatschappelijk isolement, waardoor ze tegelijkertijd betekenisvol èn machteloos wordt, te doorbreken. Altijd vergeefs, omdat elke nieuwe vorm van doorbreking een vorm, en dus weer een kunstvorm, kunststijl, en dus weer isolement is.

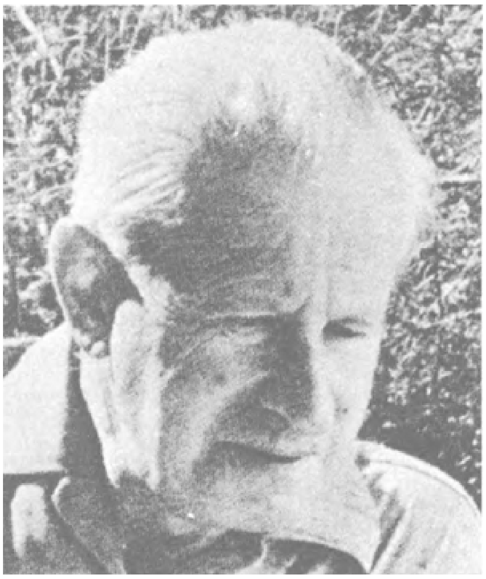
De totale en compromisloze verwerping van onze werkelijkheid in het werk van Marcuse is zeker de oorzaak, dat hij juist in het studentenprotest van de 60er jaren zo'n grote populariteit heeft verworven. Het studentenprotest heeft iets elitairs, is onmaatschappelijk (ook nu nog), door het zich totaal afzetten tegen de maatschappelijke werkelijkheid (die zich immers toch nooit in zijn totaliteit terzijde

laat schuiven, en juist dan dus onveranderlijk blijft, als men haar totaal wil elimineren). Tot zover is ook Marcuse de oude intellectueel gebleven. Zonder stropdas op de TV verschijnen was voor hem waarschijnlijk al een hele stap. Zo blijft hij een voorbeeld van wat hij in de idealistische filosofie veroordeelt: een bevrijding van het denken die altijd en eeuwig binnen het denken blijft, zonder ooit maatschappelijke werkelijkheid te worden.

Tegelijkertijd moet men Marcuse tegen veel van zijn ehemalige aanhangers beschermen. Redelijk inzicht leidt niet tot bevrijding; maar het verwerpen daarvan leidt dat zeer zeker niet. Marcuse's filosofie biedt voor een deel dat inzicht: het inzicht in wat er in zijn totaliteit ontbreekt aan onze hele westerse kultuur, inzicht in wat we hadden kunnen zijn (en misschien, onder onduidelijke en niet geheel te specificeren omstandigheden alsnog kunnen worden).

Van Marcuse zijn de volgende werken in het Nederlands vertaald:

Eros en Cultuur, Uitg. Bijleveld, 240 pag. f 27,50
Geweld en Vrijheid, politieke opstellen, Uitg. Van Gennep 163 pag. f 9,90
De ééndimensionale mens, Uitg. Paul Brand (een zeer slechte vertaling), 280 pag. f 15,75
Vertoog over Bevrijding, Uitg. Bijleveld, 144 pag. f 14,25



Herbert Marcuse

Terug naar af in de literatuurwetenschap 2
Over het nut van biografische gegevens bij het lezen van gedichten van Dèr Mouw[1.]

Marcel F. Fresco

Inleiding

1.0.

In BZZLLETIN 67 (juni 1979) heb ik menen te moeten constateren dat Aldert Walrecht door gebrek aan methode geen bijdrage leverde aan de literatuurwetenschap. Bij Jaap Meijer (JM) kan men waarschijnlijk beter van antimethode spreken. Een punt van overeenkomst tussen beiden was het in de argumentatie betrekken te pas èn te onpas van externe gegevens. JM heeft ooit, met name ten aanzien van Jacob Israël de Haan, interessante biografische en cultuur-historische beschouwingen geschreven, maar de laatste tijd ontpopt hij zich steeds meer als iemand wiens fantasie bij het lezen van gedichten op hol slaat, die met een methodisch gebrek aan methode literatuur als een soort science fiction bedrijft.

Het is n.l. niet alleen zo dat de historicus JM een afwijkende doelstelling heeft, n.l. vooral uit gelegenheidsgedichten biografische en historische bijzonderheden af te leiden, een weliswaar riskante maar op zichzelf legitieme bezigheid, neen hij kent de conclusies al bij voorbaat, het zijn een soort onwrikbare dogma's en natuurlijk slaagt hij er dan in telkens een gedicht het door hem gewenste resultaat te laten opleveren, ook al staat het gedicht een dergelijke interpretatie helemaal niet toe.

Beoefenaren van alfa-wetenschappen koesteren soms - ten onrechte - de vrees wetenschappelijk niet voor vol te worden aangezien. Ten onrechte, zeg ik, maar dan moet er niet door anti-methoden anti-propaganda gemaakt worden. Science fiction bevordert de vooruitgang van de alfa-wetenschappen niet.

1.0.1.

Zoals in BZZLLETIN 67 aangekondigd, zal ik alleen JM's Dèr Mouw-‘interpretaties’ bespreken zoals die met name zijn neergelegd in zijn twee publicaties in 1976 in eigen beheer uitgegeven: *Victor E. van Vriesland als Zionist* (in het vervolg V Z) en *Het Ivoren Aapje* (in het vervolg I A) en zijn sensationele ‘onthullingen’ b.v. over Jacques Perk buiten beschouwing laten.

Johan Andreas dèr Mouw (1863-1919) was een van de belangrijkste filosofen in Nederland omstreeks de eeuwwisseling en geldt in toenemende mate als een heel grote onder de Nederlandse dichters[2.]. Van 1889 tot 1904 was hij leraar oude talen in Doetinchem, waar hij met veel succes les gaf, zij het niet steeds zonder moeilijkheden o.a. doordat hij zich stoorde aan de schijnheilig-christelijke sfeer die er heerste; er waren op het gymnasium veel aanstaande theologen enerzijds, moeilijke rijkeluiszoontjes anderzijds onder de leerlingen en Dèr Mouw meende, zover ik weet terecht, dat er bij de eindexamens wel eens geknoeid werd en dat daarbij de rector, Schwartz, evenmin vrijuit ging. In 1904 leidde dit tot een catastrofe. Kort gezegd kwam het hierop neer, zover mij bekend, dat Dèr Mouw van Schwartz eiste dat er nu ook eens geknoeid zou worden voor een arme leerling, die dreigde te zakken, dat deze vlieger uiteraard niet op ging en dat in het conflict tussen Schwartz en Dèr Mouw op pijnlijke wijze de zoon van de rector, Max Schwartz, oudleerling en goede vriend van Dèr Mouw, betrokken werd. Dèr Mouw was steeds

een zeer fel emotionele man. Als gevolg van dit conflict deed hij een op het nippertje mislukte zelfmoordpoging[3.]. Na herstel van zijn gezondheid vestigde hij zich in 1907 in Den Haag en voorzag min of meer moeizaam in zijn levensonderhoud door het geven van privaatlessen, vooral staatsexamenopleiding, trouw terzijde gestaan door zijn vrouw, hetgeen wij in het vorig artikel nog gezien hebben. Meermalen, ook in het geval van Max Schwartz, vatte Dèr Mouw een hartstochtelijke vriendschap voor een veelbelovende jongere op, en wel zó dat hij alles voor de vriend over had, echter omgekeerd ook het zelfde verlangde, wat door zijn emotionele alles-of-nietshouding soms tot teleurstellingen moest leiden. Waren die relaties met jongere vrienden soms homosexueel van aard? Voor een *chroniqueur* van sensationele *petite histoire* een prachtig aanknopings-

punt. Is er niet een *chronique scandaleuse* uit te halen? Jammer genoeg voor JM is er geen enkel duidelijk bewijs in deze richting, al is er, uiteraard, evenmin een duidelijk bewijs van het tegendeel. Persoonlijk sta ik trouwens op het standpunt van: àls het zo geweest is: nou wat dan nog. Maar JM smult bij ieder 'bewijs' dat hij aandraagt. Natuurlijk als hij gelijk had, dan zou dat voor de interpretatie van sommige gedichten van een zeker belang kunnen zijn en zou hij nuttig werk doen. Overigens zouden wij ook dan de betekenis van zijn eventuele vondsten niet moeten overschatten voor de interpretatie en appreciatie van de gedichten.

Enige stellingen

1.1.

JM beschikt over een grote eruditie en een virtuoos combinatievermogen. Dat deze goede eigenschappen tot falikante resultaten hebben geleid bij zijn Dèr Mouw-interpretaties zal ik beneden laten zien. Voordat ik tot concrete detailanalyse en -illustratie overga, hier eerst een onvolledige opsomming van enige uitgangspunten met commentaar:

1. JM's dogma van volledige referentialiteit bij gelegenheidsgedichten.
2. Zijn dogma van de driedubbele bodem bij *elke* interpretatie (anagrammen e.d.).
3. Zijn methodisch dogma van het 'anything goes', maar zó dat de kampioen van het 'methodisch anarchisme', Feyerabend, zou blozen.
4. Zijn regelmatig gebruik van cirkelredenering (petitio principii), argumentum ex silentio e.d.
5. Zijn dogma van de onbetrouwbaarheid van met name Van Vriesland.
6. Zijn overtuiging dat elk gedicht waarvan niet bewezen is dat het niet aan Van Vriesland is gericht voor deze bestemd was.
7. Zijn retorica, dus meeslependheid van zijn betoog.
8. Zijn onhoudbare pretentie van wetenschappelijkheid.

Bij 1.: natuurlijk is de kans dat er in een gelegenheidsgedicht veel staat dat met de 'werkelijkheid' overeenkomt groter dan anders, maar voorzichtigheid blijft geboden.

Bij 2.: JM interpreteert nooit een tekst. Hij biedt een door hem meestal ten onrechte, misschien zelfs wel eens terecht vermoede, maar nooit aannemelijk gemaakte dubbele bodem i.p.v. een interpretatie van de tekst aan. Er moeten echter goede redenen zijn, bovendien moet de dubbele bodem effect sorteren, ook vóórdat de raadseloplosser JM vele jaren later dergelijke dubbele bodems bij tientallen 'ontdekt'. Zijn tegenwerping dat sommige van de door hem besproken gedichten voor één persoon bestemd waren en dat deze het wel degelijk begreep, zou in beginsel juist kunnen zijn, blijkt in concreto echter vaak onjuist en de juistheid blijkt nooit. Speciaal is hij verzot op anagrammen, verborgen toespelingen op namen e.d., zeer vaak van Van Vriesland; krasse staaltjes van onwaarschijnlijkheid vindt men o.a. in I A 7, 13, 14 (2 x), 21, 22, 25, 56, enz. enz. In sommige gevallen zal beneden blijken dat JM op chronologische gronden alleen al het verkeerd moet hebben. Dat maakt de rest niet aannemelijker. In zijn trant redenerend is het een kleine kunst - zeker als men over de inventiviteit en de virtuositeit van JM beschikt -, te bewijzen dat het volledige dichtwerk van een Vondel, Boutens en Lucebert en alle andere grotere en kleinere dichters uit de Nederlandse en de Wereldliteratuur

aan Victor Emanuel van Vriesland is opgedragen. Zo via de afkorting van Van Vrieslands tweede naam Emanuel, al naar het uitkomt Maan of Manu. U ziet het: alle gedichten *Aan de Maan*, *De Maan bij Endymion*, zijn duidelijk opgedragen aan Van Vriesland.

Bij 3.: neen, het methodisch anarchisme van JM is ver verwijderd van wat Feyerabend in *Against Method* voorstaat. Men hoeft zijn fantasterijen ten aanzien van het terugvinden van namen via dubbele interpretatie van bepaalde woorden in anagrammen maar onder de loep te nemen. Verder is hij heel knap in het selectief citeren. Lijn zit er in zijn systematisch antimethodisch 'ontdekken' van verborgen toespelingen via de anagrammen; lijn zit er ook in het stelselmatig kiezen van de soms puur theoretisch mogelijke, maar feitelijk onmogelijke interpretatie. Hij geeft zoveel detailinterpretaties, dat het puur statistisch al onwaarschijnlijk zou zijn als hij altijd ongelijk had; des te kenmerkender dat hij vaker ongelijk heeft dan statistisch te verwachten is. In het algemeen kan men zeggen dat JM's hypothesen onwetenschappelijk zijn in de zin van Popper, n.l. vaak onweerlegbaar alleen al door de wijze waarop hij ze formuleert, of extreem onwaarschijnlijk; en dan soms zuiver toevallig toch weerlegbaar. Dat is meestal op grond van chronologische gegevens die hem in de regel bekend zijn, maar waarvoor hij alleen dan respect heeft als ze zijn hypothesen steunen.

Bij 4.: de cirkelredenering is formeel logisch, anders dan men soms denkt, gewoon in orde. Zij levert echter geen waarheidsgehalte op, behalve voorzover de premisse al waar is. Vandaar dat wij er weinig aan hebben. Een voorbeeld bij JM (I A 6): 'Uitgaande van de - door systematisch onderzoek van meerdere Disticha bevestigde - suppositie, dat Dèr Mouw de gewoonte had de naam van de aangeschrevene aan het begin terstond (hoe "verpakt" dan ook!) te vermelden...'. JM's suppositie (veronderstelling) wordt alleen daardoor bevestigd doordat JM al 'wist' dat die telkens te vinden was en dan vindt hij hem ook. Van een argumentum ex silentio is het bovengenoemde punt 6 wel voldoende illustratie. Maar het neemt ook herhaaldelijk de vorm aan van: als iemand *niet* meedeelt dat hij een homosexuele verhouding heeft gehad, heeft hij *dus* een homosexuele verhouding gehad. Ondanks het feit dat men in het laat- en post-Victoriaanse tijdperk met dergelijke dingen niet te koop kon lopen, zodat het wel eens waar zal zijn, als *argumentatie* deugt het uiteraard niet.

De bekende middeleeuwse zegswijzen *verum sequitur ex quodlibet* (wat waar is volgt uit evengoed ware als uit onware premissen) en *ex falso sequitur quodlibet* (uit een onware premisse kan alles, dus ook iets dat waar is volgen) zijn soms op de redeneertrant van JM van toepassing, daar waar hij althans geldig redeneert: dan kan uit elke premisse bij ongeluk een ware conclusie rollen en uit een onware premisse elke, dus ook een ware conclusie volgen. Maar vaak is dit teveel eer, doordat hij geen logisch geldige redeneringen opbouwt. Dàn kun je natuurlijk altíjd een ware 'conclusie' krijgen. Als hij dus minder dan statistisch waarschijnlijk is ware conclusies krijgt, moet dit aan zijn parti pris. zijn dogmatisch uitgangspunt, liggen. In de schaarse gevallen dat ik het met hem eens ben, is dit zelden of nooit op grond van zijn argumentatie maar op grond van door hem niet genoemde argumenten.

Het gunstigste wat men zeggen kan is dat JM meermalen met op zichzelf plausibele *circumstantial evidence* aankomt, maar zijn betoog is soms juist plausibel in gevallen waar zijn ongelijk kan worden aangetoond. Dat geeft weinig vertrouwen

in die gevallen waar zijn gelijk slechts hoogst onwaarschijnlijk is.

Bij 5.: JM is klaarblijkelijk gebeten op Van Vriesland. Vrijwel zijn hele eerstgenoemde boek (V Z) getuigt ervan, vaak met aanwending van weinig fraaie middelen uit de antieke retorica (zie bij 7 beneden). Aangezien het mij gaat om de interpretatie van gedichten, kan ik hierover kort zijn; waarschijnlijk spelen er meer factoren een rol dat hetgeen uit V Z blijkt; dat is n.l. niet meer dan dat JM niet verkroppen kan dat Van Vriesland anders dan diens broer alleen in zijn jonge jaren een vurig Zionist is geweest.

Maar de wijze waarop zonder een spoor van bewijs en soms weerlegbaar JM Van Vriesland als de onbetrouwbare schildert en anderen zoals Mevrouw Cram en vooral mijzelf[4.] als onnozele goedgelovige lieden, die alles wat Van Vriesland hun vertelde, voor zoete koek opaten, is pijnlijk. Voorlopig moge een kenmerkend citaat volstaan (I A 34):

> Hoe Van Vriesland zonder enige scrupule Fresco om de tuin leidde, blijkt bij de datering van het duidelijk op Victor zelf geïnspireerde gedicht, door Fresco eigenmachtig voorzien van de titel 'ASTER'. (...) 'Het gedicht maakt een Platonische indruk. Platonisch in die zin, dat het de intieme vriendschapsrelatie weergeeft tussen oudere leidsman en jongere vriend; vandaar de grote plaats die Plato in het gedicht inneemt'. Dit later gevolgd door: 'Een tweede motief was gegeven, doordat de jonge vriend van Joodsen huize, of althans origine was'. Kennelijk een suggestie in de richting van - de toen nog levende - M.A. Schwartz, gebaseerd op inlichtingen, die Fresco bij Van Vriesland inwon.

Over dit gedicht beneden meer. Nu alleen twee kanttekeningen:

Allereerst waarom zo nadrukkelijk gezegd dat ik het gedicht 'eigenmachtig' van een titel heb voorzien, terwijl ik toch uitdrukkelijk in mijn proefschrift (verder P)[5.] op blz. 3 en 65 zeg dat ik alleen gemakshalve, n.l. voor de kortheid van een verwijzing, titelloze gedichten van een titel voorzie[6.]. Bovendien blijkt nergens dat de naamgeving onjuist zou zijn. Dat is hij ook niet, zie in P 64 evv. De enige enigszins begrijpelijke motivering is dat door deze titel de nadruk vooral op het platonische element van het gedicht komt te vallen en niet op het Joodse. Dat is maar half waar (zie opnieuw P 64 evv.) en bovendien gezien het onderwerp van P (Dèr Mouw en de klassieke oudheid) volkomen op zijn plaats bij een slechts conventioneel bedoeld hulpmiddel. Veel belangrijker is echter het verwijt aan Van Vriesland. Het enig juiste in de geciteerde regels van JM is dat ik zonder de naam te noemen die van Max Schwartz suggereer, maar uit kiesheid hem niet noemde. Dat dit op instigatie van Van Vriesland zou zijn gebeurd, kan ik zonder meer weerleggen. Dit gedeelte van het typoscript van P had ik in 1967 afgesloten, en hoewel mijn formulering alleen maar een suggestie geeft, allerminst anderen dan Max Schwartz, Van Vriesland incluis, uitsluit, begon ik later toch weer meer te aarzelen en schreef op elf september 1969 aan Van Vriesland:

> In verband met interpretatie en datering is het voor mij interessant te weten, of het mogelijk is dat het blijkbaar in Noorwegen geschreven gedicht van III p. 15 evv. (Glanzend lag in Noorschen nacht...) bedoeld zou kunnen zijn geweest voor Max Schwartz en daarmee vallen in 1902, het jaar waarin hij - meen ik - inderdaad een reis naar Noorwegen heeft gemaakt. (Maar ook in 1912, hetgeen ik voor mijn verklaring niet zo goed kan gebruiken.)

Hierop antwoordt Van Vriesland op 24 september 1969: 'Het lijkt mij niet waarschijnlijk dat het gedicht "Glanzend lag in Noorschen nacht..." voor Max Schwartz is geweest (...). Het fragment lijkt mij eerder uit 1912'. De doorslag van mijn brief en het origineel van Van Vrieslands brief zijn in mijn bezit.

Het lijkt mij dat hiermee alleen al de telkens opdoemende beweringen over de onwaarachtige Van Vriesland en de onnozele Fresco weerlegd zijn. Fresco is misschien eigenwijs geweest, maar beslist niet zoals JM herhaaldelijk beweert door Van Vriesland om de tuin geleid. Waarvan acte. Terzijde: hier hoort wellicht ook een opmerking thuis over een merkwaardig 'methodisch' grondbeginsel van JM. Het luidt als volgt: als iemand zich iets niet meer herinnert, dan is er iets bijzonders aan de hand en kan ik mijn fantasie de vrije teugel laten, en als iemand zich iets precies herinnert, dan is er iets bijzonders aan de hand en kan ik mijn fantasie de vrije teugel laten. Dit is logisch gezien in orde, maar niet wáár, vergelijk de bovengeciteerde middeleeuwse logische regels. Dat Van Vrieslands geheugen op bepaalde punten wat slordig was, zoals ook uit de aan Kossmann vertelde herinneringen blijkt[7.], zal niemand verbazen die - zoals blijkbaar ook JM - van Vriesland persoonlijk gekend heeft, maar die zal er ook niets achter zoeken[8.].

Nu een voorbeeld van het omgekeerde; in I A 35 schrijft JM:

> Vragen wij allereerst aandacht voor een opmerkelijke filologische aantekening: 'Tekst van een briefkaart van ± 1902 gericht aan M.A. Schwartz. Mij door Dr. Schwartz uit het geheugen meegedeeld'. Een novum. Waarom deelde de (in 197 overleden) klassicus deze tekst 'uit het geheugen' mee? En waarom moest dat (blijkbaar) nadrukkelijk worden vermeld? Hoe zou het komen, dat Schwartz, die dit versje een slordige 70 jaar zó goed in zijn geheugen bewaarde (dat Fresco het zonder enige reserve laat afdrukken!) zich niet meer exact kon herinneren uit welk jaar het stamde?
> Hier is plaats voor een dialectische conclusie. OMDAT het geheugen van Dr. Schwartz zo perfect in orde was, zal deze zich de datum niet meer precies hebben WILLEN herinneren. Dezelfde argeloosheid, die Fresco zich tegenover de geraffineerde Van Vriesland veroorloofde, speelde hem ook in dit geval parten. Achter beide Latijnse versregels gaat een tragedie schuil.
> De tekst hangt nauw samen met de beruchte rel anno 1904 aan het gymnasium te Doetinchem....

Beneden zullen wij bewijzen dat datering in 1904 onmogelijk is; inderdaad met gegevens die JM niet ter beschikking stonden, maar eraan twijfelen dat een classicus als Schwartz die twee regeltjes van het Latijnse gedichtje na zoveel jaren nog wist te citeren en dat ik die zonder meer durfde opnemen onder de Latijnse gedichten van Dèr Mouw, bewijst alleen dat JM niet weet hoe gering deze prestatie zelfs voor een gemiddeld classicus is. En Schwartz was een voortreffelijk classicus. 'Dialectische conclusies' zijn meer van het fameuze in de regel onweerlegbare, dus onwetenschappelijke soort. Dat weerlegging beneden mogelijk is, is puur toeval.

Bij 7.: Aangezien punt 6 in zijn absurditeit voor zichzelf spreekt, lever ik daarbij verder geen commentaar, maar ga ik over naar punt 7 met een nog onder 5 vallende illustratie. Ik schrijf P 602:

> Maar er zijn ook handschriften. In VW III is daarmee weinig rekening gehouden, doordat de heer Van Vriesland aanvankelijk van mening was, dat de gedrukte uitgave als definitief moest worden beschouwd. Pas toen alles al persklaar was, vond hij het toch juister ook met het ont-

> werp rekening te houden; vermoedelijk heeft hij mij toen alleen N laten zien. (N is in P vaste aanduiding voor een bepaald soort handschrift.)

Dit wordt door JM (I A 59) als volgt weergegeven: 'In zijn proefschrift (602) excuseert hij zich later voor het niet gebruik maken van handschriften bij de vroegere publicaties in de VW. Van Vriesland had deze blijkbaar achtergehouden. Waarom?' Is dit een correcte weergave van mijn woorden, die Van Vriesland recht doet? Wat bedoel ik met mijn zevende punt precies? Bewust of onbewust volgt JM vele voorschriften van de antieke retorica. Ik had vaak het gevoel of ik Cicero las, die immers meermalen bijzonder knap als advocaat in twijfelachtige zaken optrad.

Kortom JM verstaat uitmuntend de kunst om feiten te selecteren, feiten weg te laten, suggestieve, soms retorische vragen te stellen, hanteert retorische middelen als de *insinuatio*, hoewel niet in de geheel orthodoxe vorm; die behelst n.l. het zeer geleidelijk de toehoorder zover brengen dat hij de door de redenaar gewenste opvattingen gaat huldigen. JM doet het soms veel abrupter. Dus JM schrijft zeer meeslepend en vermindert het kritisch vermogen van de lezer stelselmatig. Dat hoort niet thuis in een wetenschappelijk betoog. Het is beslist niet mijn bedoeling de stelling te verdedigen dat de wetenschap saai zou moeten worden gebracht, maar wel dat meeslepend betogen een argumentatie die wetenschappelijk hout snijdt, niet vervangen kan. Het gevaarlijke in JM's boeken is precies dat hij meermalen interessante en - al kan ik het als niet-historicus niet beoordelen - ook juiste cultuurhistorische en andere mededelingen doet, die verhullen dat zijn betoog literatuurwetenschappelijk zo zwak is. Bovendien lijkt het dan gauw dat dit soort externe gegevens, door hem met groot aplomb gebracht als ter zake, ook inderdaad ter zake zouden zijn.

Bij 8.: Daarmee komen we tot de wetenschappelijke pretentie die je uit de beide boeken van JM tegemoet straalt. Met grote zelfverzekerdheid biedt hij zijn beweringen aan. Wat zojuist nog met een zeker voorbehoud gezegd werd, dient op de volgende bladzijde als vaststaand feit en fundament voor een volgende bewering. Aan overredingskracht wint hij zodoende, maar niet aan overtuigingskracht. Eén citaat voor het falen van deze wetenschappelijke pretentie, waarvoor uiteraard ook de wilde fantasiën naar aanleiding van vermeende anagrammen enz. hadden kunnen worden gekozen, kan volstaan. JM schrijft in IA 10

> De REBUS komt MET POTLOOD geschreven te voorschijn onder een handschrift van MUNERA, waarmee de tekst geen enkele relatie kan suggereren (395). De hier door ons in behandeling genomen dichtregels komen voor in POTLOOD-manuscript onder een manuscript van AD MYIOSTYGUM. 'Dus vermoedelijk van 1889', aldus de goedgelovige, die nog vermeldt: 'Het tweede vers niet door nieuwe regel, maar wel door hoofdletter gemarkeerd'. Hoogst opmerkelijk, omdat dit tot argwaan had kunnen leiden, had *moeten* leiden.

Het gaat om twee Latijnse gedichtjes, waartussen JM een volmaakt niet bestaand verband suggereert - dat zullen wij beneden nog zien -. Maar deze merkwaardige opmerkingen over het met potlood geschreven zijn, en ik citeer werkelijk volledig, moeten suggereren dat er hier een verband is, dat er een diepgaande overeenkomst gelegen is in het feit dat beide onder een ander gedicht staan. Welnu, wat JM niet vermeldt, maar wel in P had kunnen vinden is dat de manuscripten van de beide andere gedichten waaronder deze kleine gedichtjes staan ook met potlood zijn

geschreven zoals de meeste klad-ontwerpen van Dèr Mouw's Latijnse gedichten. (En vaak hebben we alleen een dergelijk kladontwerp over.)

Waarom ik dus goedgelovig ben door de datering 1889 aan te houden, doordat er met potlood gewerkt is, is mij volmaakt een raadsel[9.].

Dèr Mouw.

Adstructie

2.

In het voorafgaande zijn nogal krasse beweringen gedaan. Het is dan ook niet meer dan billijk dat deze door detail-analyse worden geadstrueerd. Jammer genoeg kan dat moeilijk kort doordat JM zelf zo uitvoerig is. Achtereenvolgens zullen nu enkele opmerkingen worden gemaakt naar aanleiding van JM's interpretatiepogingen van *Epitaphium*, *Si potes*, *Rebus*, *Quatuor*, *Simiolum*, *Euodes*, *Astèr* en *Flammiferam.*

2.1.

Allereerst het *Epitaphium* (Grafschrift). Waarom gelooft JM mij toch niet als ik (P 392-393) meedeel dat op grond van het handschrift dit gedicht tussen 1881 en 1885 moet worden gedateerd? Dat ik ‘waarschijnlijk’ zeg is zuiver wetenschappelijke voorzichtigheid geweest, maar zoals, denk ik, ook uit de illustratie bij dit artikel blijkt, alle gedichten die Dèr Mouw in het schrift waaraan het gedichtje ontleend is verzameld heeft, zijn onrijpe vroege pogingen. Het gedicht dateert met menselijkerwijs gesproken volkomen zekerheid van vóór de geboorte van Van Vriesland. Maar natuurlijk volgens JM is ook dit gedicht aan Van Vriesland gericht en dit wordt weer met een anagram ‘bewezen’ (VZ 73). Dat we hier hoogstwaarschijnlijk met een literaire topos te maken hebben, een gedichtje op een gestorven huisdier, bv. een vogel, zoals - wat ik ook (P 665) vermeld - vaak genoeg in de Anthologia Palatina en elders (Catullus!)[10.] voorkomt, zegt JM niet. Neen,

volgens het onder punt 1 genoemde dogma van de volledige referentialiteit moet dit een grafschrift op de dichter zelf zijn. En waarachtig, dit is de enige keer dat Van Vriesland niet in een kwaad daglicht wordt geplaatst. Hij zou volgens JM hier, dus al voor zijn geboorte, door Dèr Mouw geprezen worden als de vriend die zijn literaire nalatenschap zal beheren. Volgens de theorieën van JM zou Van Vriesland zich dit wellicht hebben kunnen herinneren. Mijn vertaling luidt (P 392): '*Grafschrift.*

Van Vriesland.

Niet tevergeefs heb ik geleefd: om mij rouwt mijn vriend, aan wie ik trouw was; graag streefde ik naar het hoge(re?): neem <nu>, aarde, uw <deel>'.

Hiertegenover plaatst, zoals JM zelf zegt hoewel hij zich op mijn vertaling baseert (VZ 73): 'Niet voor niets heb ik geleefd: om mij treurt een vriend die ik trouw blijf/ ik streefde naar het hogere/ afscheid nemende met dit ave (=vaarwel): neem aarde jij, het jouwe'.

Er zijn in hoofdzaak twee afwijkingen, de vertaling van *fidum* waarbij 'trouw blijven' een twijfelachtige hineininterpretatie is, en *avens*, hetgeen een fout tegen het Latijn is aangezien dit woord in de door JM gewenste betekenis alleen als gebiedende wijs, nooit als deelwoord voorkomt. Neen, nogmaals, dit gedichtje is zeer vroeg, even weinig oorspronkelijk als de andere sterk van de latere poëzie afwijkende gedichtjes waartussen het in het schrift staat, al blijkt dat misschien minder door het gebruik van het Latijn; ook wie de ontwikkeling van Dèr Mouws handschrift kent, zal niet twijfelen.

2.1.2.

Nu *Si potes.* Wat JM er over schrijft in VZ 73 citeer ik geheel:

> Spelletjes met namen speelde hij graag. Vgl. Fresco, 572: Pim en Pom (Pompos) Nijhoff. Voor Victor was ook het volgende distichon bestemd:
>
> Si potes atque vacas, Mavortis luce, secunda
> Hora ad me venias. - Sed quoque Luna placet.
> Tekst op de achterzijde van een (ongebruikte) briefkaart. De woorden Mavortis, secunda en Luna onderstreept. ‘Blijkbaar voor de duidelijkheid’ (Fresco). Mijn gedachten gaan een andere richting uit.
> MAVORTIs LUCE en LuNA bevatten een anagram voor Victor Emanuel. Moge ik tevens de aandacht vestigen op Luna= Maan= vaak gebruikte afkorting van Emanuel (Van der Schaar, Woordenboek van voornamen, s.v. Immanuel). Een dubbele bodem: Sed quoque Luna placet = maar zeer zeker valt Maan in de smaak.

Mijn vertaling (P 378) luidde: ‘Als je kunt en tijd hebt, kom dan dinsdag om twee uur naar mij toe. - Maar maandag is ook goed’. U ziet het hier komt de maan weer te voorschijn. JM ‘weet’ dat dit gedicht voor Van Vriesland bestemd was. Het enige dat wij *kunnen* weten is dat (P 378-379) het gedichtje voorkomt op een briefkaart waarop gedichten staan die voor verschillende personen zijn bestemd. Gegevens dat chronologisch niet zou kunnen wat JM wil, hebben we niet[11]. Kortom zijn stelling is onweerlegbaar, maar weer in de Popperiaanse betekenis, d.w.z. onwetenschappelijk.

Rebus

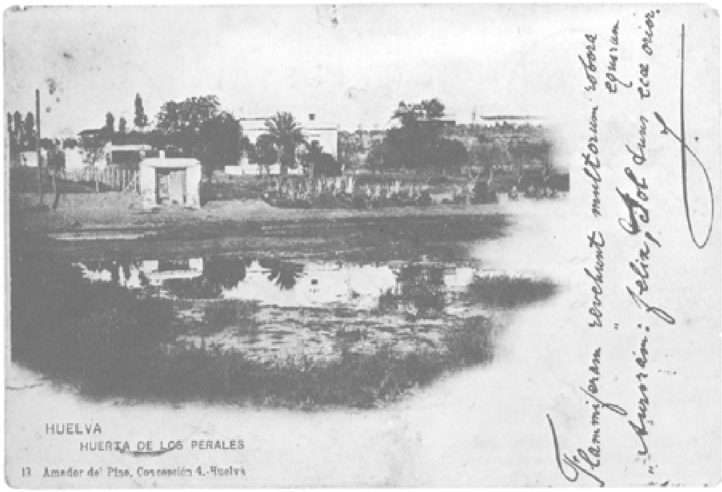
2.2.

Nu enige opmerkingen over de *Rebus* en over *Quatuor.* JM's diepzinnige opmerking over het gebruik van potlood hebben we reeds gesignaleerd. Allereerst de meermalen op veelzeggende toon geuite constatering van JM dat ik sommige gedichten niet in de eerste uitgave, dus in Dèr Mouws Verzamelde Werken deel III, maar pas in mijn proefschrift heb opgenomen: de verklaring is heel eenvoudig. Wat ik zelf niet of niet goed begreep, liet ik omstreeks 1949 als jong student liever weg, maar in het wetenschappelijk kader van een proefschrift deed ik dat uiteraard niet.

De *Rebus* (zie P 394-395 en 666 en IA 5 evv.) is op grond van het handschrift niet vroeger, eer later dan *Munera*, dus volgens de oude, waarschijnlijk onjuiste datering vrij laat[12.]. Dàn de opvatting dat het gedichtje aan Van Vriesland zou zijn gericht niet te weerleggen zijn. Maar de wijze waarop JM met een aantal interessante cultuurhistorische mededelingen en vierdubbele bodems in het gedicht 'bewijst' dat Van Vriesland degene is aan wie het gedichtje was opgedragen, slaat nergens op. Het is weer op de bekende wijze alleen maar onweerlegbaar. Ik kan maar zeer beperkt op zijn verhaal ingaan. Een klein citaat (IA 6):

> Fresco vergeet aandacht te schenken aan de formulering HAGAE, door hem zonder meer met Den Haag vertaald. Terwijl elders Adwaita (zoals in MUNERA, cf. Fresco 387) voor het aanduiden van de residentie (in het Latijn: HAGA COMITIS) juist gebruik maakt van dit tweede deel. Voeg daar nog bij de twee bezwaren, die de auteur zelf reeds als zwakte in zijn betoog aanvoert (MILLIA/

> CAPERE), en er is alle reden tot revisie. Ook al omdat in onze opvattingen deze bezwaren vervallen.



Hierbij twee opmerkingen: de twee bezwaren vervallen bij JM helemaal niet, tot datgene wat hij van mij overneemt behoort juist de verklaring van *millia* en van *capere.* Ten tweede, JM suggereert (retoriek als steeds) dat Dèr Mouw meermalen Den Haag als Gravenstad (Latijn: *Urbs Comitis*) aanduidt, dit is echter slechts éénmaal het geval. En al kwam het honderd keer voor, dat is nog geen bewijs dat Dèr Mouw de residentie niet met het gangbare Latijnse *Haga* had kunnen aanduiden en nog veel minder een bewijs van zijn exclusieve vondst, dat de stad helemaal niet bedoeld zou zijn, maar een jaarboek *Die Haghe* en wel van het jaar 1911 (IA o.a. 7). Weerlegbaar is dit alweer niet, maar de waarschijnlijkheid van hetgeen JM beweert is nihil. Dat geldt ook de vierdubbele interpretatie van de lettertjes d.

Het gedichtje luidt (P 395):

> Dddd ♡ um persuasum millibus Hagae
> Sit tibi. Gelrorum, si capis, unus eris.

Mijn vertaling, alleen als een mogelijke verklaring aangeboden, is (P 394): ‘Wees ervan overtuigd, dat in den Haag tallozen talloze ondeugden hebben. Als je 't begrijpt, zul je een Gelderlander zijn’[13]. De perifrase van JM (IA 8) luidt:

> Als je - zo bedoelde Adwaita in zijn REBUS - dat verschijnsel nu eens in zijn hele omvang tot je laat spreken, als je dat ‘vat’ (en dat wil CAPIO juist uitdrukken), dan zul jij (dandy in aanleg/snob in verschijning) een van de robuuste, gezonde Geldersen zijn, die dit Den Haag eenmaal hebben geplunderd. Dan zul je je op mijn golflengte bevinden.

Met dat ‘verschijnsel’ wordt gedoeld op het zedenverval onder de Nederlandse Joden in de 17de eeuw, waarover in het bovengenoemde jaarboek een artikel is verschenen, gevolgd door een stuk over plundering van Den Haag door Gelderse troepen in 1529. Het bewijs wordt bekroond met de ontdekking dat een dame van twijfelachtige zeden uit genoemd artikel op dezelfde dag jarig is geweest als Victor Van Vriesland. *Dus* was dit gedichtje ter gelegenheid van diens verjaardag in 1912 en was het verjaarscadeautje meergenoemd jaarboek. En dat blijkt ten overvloede nog uit allerlei gegoochel met woorden en letters, waarop ik verder niet kan ingaan.

Quatuor

Nu het gedichtje *Quatuor*, door JM nauw met de *Rebus* verbonden en gezien als een verjaardagswens aan Van Vriesland één jaar eerder, dus in 1911. Even met een algemene opmerking beginnen. Als JM hier en elders gelijk had, dan zou Dèr Mouw een vervelende onaangename moralist zijn geweest, die hier bijvoorbeeld de onmatige Van Vriesland matigheid predikt.

Het gedichtje staat bij mij P 395 met de vertaling 394: ‘Ik, één kleine briefkaart, breng jou, terwijl je de verjaardagswijn drinkt, vier geweldige stapels grote wensen’. Dat ik de vertaling ‘terwijl je vier glazen verjaardagswijn drinkt’ serieus overweeg blijkt uit P 665. Ik weet het gewoon niet, het Latijn is dubbelzinnig en dan ben ik voorzichtig genoeg om

geen definitieve conclusie te trekken.

JM geeft vele bijzonderheden ten beste over Joodse rituele gebruiken. Heel interessant, maar als externe gegevens voor dit gedicht onbruikbaar, tenzij wij zouden weten dat Dèr Mouw ± 1889 een Joodse vriendin had gehad. Dan zou het een nuttig extern gegeven kunnen zijn. Bewijskracht zou er toch niet aan ontleend kunnen worden. Maar aan Van Vriesland is dit gedicht met zekerheid niet gericht. Zoals uit P 344 in combinatie met een mededeling van Koster blijkt[14.], is datering vóór de geboorte van Van Vriesland noodzakelijk. Daarom kunnen wij JM's bespiegelingen over allerlei verborgen toespelingen buiten beschouwing laten. Het komt trouwens ook altijd weer op hetzelfde neer. Alleen twee terloopse opmerkingen. Zoals JM in IA 13 met *ingens* goochelt, getuigt alleen van het bezit van een gangbaar Latijns-Nederlands woordenboek (Van Wageningen - Muller), niet van kennis van het Latijn. Wat hij wil, zal hij in een gezaghebbend woordenboek als dat van Lewis & Short niet vinden.

De tweede opmerking is dat er m.i. een tegenstrijdigheid in JM's explicatie ligt. Hoe wil hij een verjaardag in oktober in de tijd combineren met de Seideravond, de vooravond van het Joodse paasfeest[15.], terwijl er dan tegelijk nog een toespeling in zit op oktober als Wijnmaand[16.]?

Simiolum

2.3.

Nu over de beide gedichten die JM bijzonder hebben geintrigeerd doordat zij ‘bewijzen’ schenen te leveren voor homo-erotische relaties tussen Dèr Mouw en Van Vriesland. Ik bedoel *Simiolum* en *Euodes*, en op twee punten staat hij sterk. *Euodes* is gericht aan Van Vriesland, zoals ik al in de eerste uitgave in de Verzamelde Werken van Dèr Mouw, deel III, blz. 237 meedeel; voorts is de kans dat *Simiolum* homo-erotisch is niet gering. Het is door mij zoals uit P blijkt ook zo opgevat. Maar de combinatie van het een en het ander, daarvan zijn we nog ver verwijderd. Het argument dat wij een manuscript bezitten van de dichter waarop zowel het ene als het andere gedichtje voorkomen, gebruikt JM wel, maar met minder nadruk dan we zouden verwachten. Doorslaggevend is het ook niet, want zoals wij boven al gezien hebben, Dèr Mouw schrijft meermalen voor verschillende personen bestemde gedichtjes op één en hetzelfde blaadje of briefkaart[17.].

Eerst maar *Simiolum*, het aapje, waaraan JM de titel van zijn tweede boek ontleent. Zie IA 20 evv. Mijn vertaling luidde destijds (P 394): ‘Laat aan de begerige de gulden Venus een aapje zenden van ivoor, dat, als'tje blieft, niet van donder, maar alleen van kussen moet houden’. Aangezien hierin, volgens mededeling van Van Vriesland, een toespeling ligt op Teirlincks roman *Het ivoren aapje* van 1908 en door de handschriftcombinatie met *Euodes*, dat van 1912 is (zie beneden), staat de datering binnen vrij nauwe grenzen vast. Adressering aan Van Vriesland is chronologisch dan ook mogelijk. Dat Van Vriesland, die het gedichtje ook homoerotisch opvatte, mij dit niet zou hebben meegedeeld is zeker anno 1949 maar ook later voor iemand van zijn generatie denkbaar. Alleen uit het feit dat hij het niet meegedeeld heeft concluderen dat het gedichtje dus aan hem gericht was, is weer het soort wetenschappelijkheid waarop JM het patent heeft. Enigszins serieus te nemen argumenten heeft hij ondanks de vele daaraan gewijde woorden niet. Maar eerst

iets positiefs: dat met ivoren aapje het boek van Teirlinck zelf bedoeld zou zijn is aardig en mogelijk. Maar natuurlijk allerminst zeker. JM's gedachte, weliswaar steunend op een anagram, dat alleen in kreupel Latijn mogelijk is (Simiolum = Simil Nomium), dat de dichter gedacht zou hebben aan twee in het boek Teirlinck voorkomende personen, luisterend naar de namen resp. Victorien en Emanuel, is ook aardig en mogelijk, en versterkt zijn stelling zelfs enigszins. Maar 'Datzelfde SIMIOLUM kàn ook nog gelezen worden als SIMIL MOUW (alleen de U als V tweemaal herhalen): SIMIL MOUW CUPIDO' (IA 22). Dat zullen weinig lezers geloven. Het is een typisch voorbeeld van JM's gewoonte een dubbeltje twee, drie of zelfs vier maal uit te geven. De hele verklaring van JM is een poging het gedicht dubbel te lezen, iets dat op zichzelf natuurlijk niet onmogelijk is. Het komt erop neer dat het enerzijds een uitnodiging is het boek *Het ivoren aapje* mee te brengen, anderzijds de dubbele bodem bevat dat Victor zich zelf moet meebrengen naar de hem hartstochtelijk liefhebbende dichter, want *gulden Venus* en *Aapje* slaan tegelijk ook op Van Vriesland. Dit blijkt uit JM's weergave (IA 22): 'Dat de allerliefste voor de hartstochtelijk verlangende zichzelf = (MIJN) IVOREN AAPJE moge begeleiden. Opdat, alstjeblieft, geen woeste kreten, maar uitsluitend woeste kussen hem genot mogen geven'.

Dit had JM als 'onze vertaling' aangekondigd. Dat kan natuurlijk alleen al daarom niet, omdat de dubbele bodem, inclusief de verwijzing naar het boek verdwenen is. Maar ook anderszins is het als vertaling onmogelijk. Bijvoorbeeld: 'Gulden Venus' met 'allerliefste' te vertalen en dan nog wel op een man te laten slaan, wie gelooft het? Ik niet. 'Zichzelf' is evenals 'MIJN' bij Ivoren Aapje toevoeging. 'Woeste kreten' voor 'donder' is mogelijk, maar allerminst zeker. (Het is kenmerkend dat JM nooit aarzelt.) 'Woeste' bij 'kussen' ontbreekt in het Latijn geheel. Tenslotte 'genotgeven' is een veel te sterke vertaling om juist te kunnen zijn. Kortom, JM vertaalt niet, maar schrijft een historische roman met alle fictionaliteit vandien.

Mijn eigen conclusie: ik weet het *niet.* Homo-erotisch zal het gedicht best zijn, datering omstreeks 1912 is waarschijnlijk, aan wie het gericht is blijft onbekend. Het kàn dus ook Van Vriesland zijn, maar geen van JM's argumenten verleent die veronderstelling werkelijk steun.

Euodes

Eén punt heb ik nog niet genoemd. N.I. dat het in het andere, Griekse gedichtje *Euodes* genoemde boek *Het Ivoren Aapje* zou zijn. Als de rest van JM's constructie klopte of althans op een essentieel punt, dan is het ook niet onmogelijk of onwaarschijnlijk. Maar er zijn toch wat problemen. Zo is de kans groot dat er in het Grieks *een* boek staat en niet *het* boek. Wat betekent DROMIKEN bij BIBLON. Ik weet het niet, mijn suggestie heb ik blijkens P 581 altijd voor beter gegeven. Maar JM weet het wel: het is een *ontspannings*boek. De vondst is virtuoos, maar even onzeker als mijn 'spoorboekje'.

Mijn vertaling van deze Aristophanes-parodie (want dat is het, iets dat JM niet vermeldt, maar een serieus karakter onwaarschijnlijk maakt) P 340[18.]:

Wanneer jij morgenvroeg mij geurend bezoekt,
Breng mij dan, waarde vriend, een spoorboekje mee.
En als jij bij je komst geen attentie mij brengt
En je haren niet glimmen van kostbaarste
  Pommadeglans,

Dan gooi smadelijk ik je de deur uit.

Na een aantal aberraties, die in het woordje DROMIKEN de namen van Dèr Mouw en Victor verenigd vinden (IA 25) en nog diverse andere Spielereien, waardoor ook de naam van Herman Teirlinck en Victor als Aapje enz. uit de goochelaarshoek getoverd worden, en na vermelding van het feit dat de briefkaart gedagtekend is, weliswaar in het Grieks, op een *maandag* zodat de tweede voornaam van Van Vriesland er dus ook in terug te vinden is, geeft JM (IA 28) zijn 'definitieve vertaling':

Kom je morgen - heerlijk geurend - op bezoek
Breng mij dan, allerliefste, het AAPJES-boek.
En mocht je niet komen; Victor PS MONKI,
En mochten je gladde haren niet glanzen van dure pommade,
Dan verstoot ik je eerloos als mijn gade[19.].

Een fraai staaltje van lezen wat er *niet* staat.

Twee opmerkingen van de vele die er te maken zouden zijn: PHILTATE vertalen met 'waarde vriend' is een understatement, te verantwoorden door dergelijk ironisch gebruik van de overtreffende trap vaak b.v. bij Plato. 'Allerliefste' als vertaling ervan is een overstatement, alleen te verdedigen als men zeker is van de rest van de interpretatie en de enige die dat is, is JM zelf. Nu komt ook de AAP! uit de mouw[20.]; daarom die geforceerde vertaling van Gulden Venus[21.] in het aapjesgedicht. Had ik er moeite mee dit op een man te laten slaan, ditzelfde geldt voor de niet alleen door rijmdwang ingegeven slotregel van JM's vertaling. Erger is dat APOPEMPEIN de door JM gewenste betekenis hoogst zelden heeft.

Kortom, dit soort vertalingen zijn fraaie voorbeelden van de onder punt 4 in het begin genoemde cirkelredeneringen.

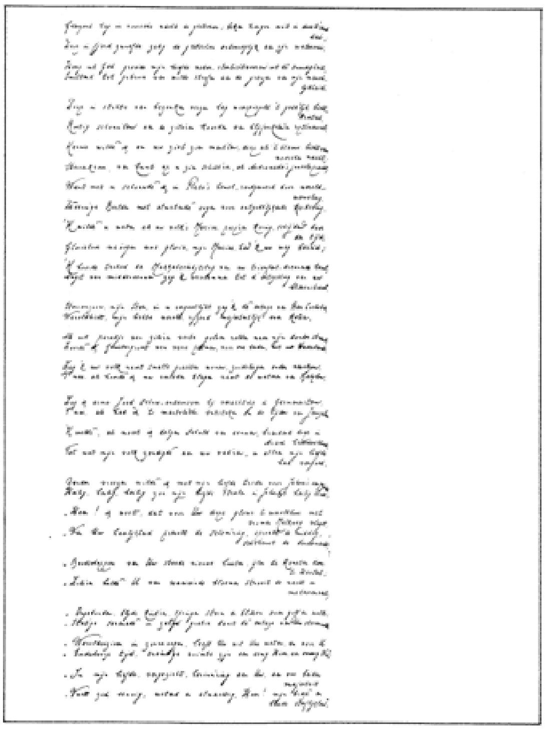
Aster

2.4.

Waren dit dan de bewijzen voor de homo-erotische relaties tussen de leugenachtige Van Vriesland en de moraliserende Dèr Mouw?

Maar nee, ik ben voorbarig: JM heeft nog een scherpe pijl op zijn buigzame boog. De interpretatie van het Nederlandse gedicht *Astèr.* Mijn korte bespreking van het gedicht staat in P vooral 64 tot 71, bij hem in V Z 63 tot 72. Wat JM niet vermeldt, is dat dit gedicht mij gezien mijn doelstelling in P interesseerde vanwege Plato en de datering ervan mij interesseerde vanwege de relatie met het Griekse gedicht *PIM.* Daarom zeg ik (P 65):

> Voor de datering van Astèr staan mij geen externe gegevens ter beschikking. Het begin van het gedicht maakt het waarschijnlijk dat het in Noorwegen is geschreven (...). Dèr Mouw is echter meermalen in Noorwegen geweest. Het gedicht maakt een Platonische indruk, Platonisch in die zin, dat het de intieme vriendschapsrelatie weergeeft tussen oudere leidsman en jongere vriend; vandaar de



> grote plaats die Plato in het gedicht inneemt. Men kan zeggen, dat daarmee geen bewijs is geleverd voor een datering vóór 1913, het begin van de 'Brahman-tijd'. *Astèr* zou in dezelfde periode ontstaan kunnen zijn en welbewust uit de bundel gelaten zijn (...). Maar persoonlijk voel ik dit homo-erotische karakter wèl als een argument voor datering buiten de tijd van het Brahmandichterschap, m.a.w. voor vroegere, zelfs veel vroegere datering. Een ander argument is, dat het (filosofische) standpunt weliswaar met dat van Brahman verwant is - dat is Dèr Mouws denken al heel vroeg - maar er toch van verschilt en m.i. een vroeger stadium vertegenwoordigt. Een derde argument lijkt het gebruik van 'u' in plaats van 'jij'. En tenslotte zou het toepassen van de verbuigings-n., b.v. in regel 1, 27 en 29, er ook op kunnen wijzen, dat Astèr vroeg is, al durf ik niet te zeggen, hoe zwaar dit argument weegt t.a.v. een nooit door de dichter zelf persklaar gemaakt gedicht.

De argumenten gelden voor mij ook nu nog wel; alleen het laatste blijkt bij vergelijking van de beide in het archief bewaard gebleven manuscripten wat minder dwingend te zijn. Het eerste argument staat natuurlijk in verband met de liefdesgedichten uit vooral *Brahman* II. Het argument is echter voorzichtig geformuleerd en wellicht had ik de in bovengeciteerd brieffragment gegeven mening van Van Vriesland zwaarder moeten laten wegen. De manuscripten, beide een 'net', waarvan het jongste hier is afgebeeld laten qua handschrift een relatief late datering toe.

Zou dus JM, die het gedicht alleen vanuit de Joodse hoek analyseert, gelijk hebben? Wat de datering (±) 1912 betreft wellicht, al blijven mij sommige van mijn oude argumenten dwars zitten. Maar een bewijs voor de stelling dat het gedicht voor Van Vriesland bestemd was blijft een *argumentum ex silentio*, dus onbruikbaar al zal JM Van Vrieslands mededeling aan mij zeker zo interpreteren. JM geeft weer allerlei *circumstantial evidence*, vaak cultuurhistorisch zeer interessant. Verder schrijft hij (V Z 67):

> De tekst laat er geen twijfel over bestaan, dat de dichter zich richt tot:
>
> a) een artistiek-begaafde Joodse leerling, met letterkundige ambities;
> b) die hij les in wijsbegeerte (Plato) gaf;
> c) van wie hij hoorde 'trotsch den Makkabeeërbijlslag/van uw triomfant-dreunende taal' en die
> d) hij vergelijkt met Bar Kochba.
>
> Wie anders moet hier zijn bedoeld dan Victor Emanuel van Vriesland, die zich - juist in die jaren - occupeert met het vraagstuk der Joden in een 'triomfant-dreunende taal'. In de ons bekende pennestrijd, die in het Joodse schrijverschap uit het antisemitische Duitsland zijn oorsprong vond. Terminologisch aangeduid in: 'bij verachting in Germanenstam' - tegenover Adwaita's schuldgevoel, dat hij voelde branden 'diep in Arisch heerschersbloed'.

Er zit iets in, maar zo dwingend als JM denkt, is het niet:

a) artistiek begaafd staat evenmin als de letterkundige ambities in de tekst. Er staat alleen dat de ik van het gedicht artistieke ambities voor de ander heeft. Dat die ander een Jood was is waarschijnlijk, maar de mogelijkheid dat hij

alleen van Joodse origine was, zoals ik *onafhankelijk* van Van Vriesland als mogelijkheid opperde, blijft bestaan.

b) Les in wijsbegeerte staat er ook niet helemaal; alleen een

evocatie van Plato's ideeënwereld.

c) 'Hoorde' is ook misschien net iets teveel gezegd.
d) De platoonse pointe van de vergelijking met Bar Kochba (Ster en sterrenzoon: P 60-70) verzwijgt JM. Voorts dat met 'Germanenstam' uitdrukkelijke situering in Duitsland bedoeld moet zijn (vgl. ook VZ 65), is onwaarschijnlijk in het licht van 'mijn volk' in regel 24 en van de 'smalle grachten' in regel 19.

Kortom de datering blijft onbeslist, sommige momenten zoals de Plato-lectuur passen beter op Max Schwartz als a.s. classicus, op wie ook de rest best zou kunnen slaan. Anders gezegd het gedicht *zou* kunnen zijn gewijd aan Max Schwartz, aan Victor van Vriesland en ook aan een onbekende andere. Jammer dat in de wetenschap definitieve antwoorden niet altijd mogelijk zijn.

Flammiferam

2.6.

Het laatste gedicht dat we onder de loep zullen nemen is *Flammiferam*[23.]. Dat Schwartz zonder moeite een dergelijk gedichtje uit het hoofd kon citeren en dat JM het in strijd met de uitdrukkelijke mededeling van Schwartz niet in 1902 maar in 1904 wil plaatsen en verbinden met de catastrofe hebben we al gesignaleerd. Het is jammer voor JM dat ik nu over een gegeven beschik dat hij nog niet kent. Maar eerst nog wat precieser hetgeen Schwartz mij omstreeks 1960 meedeelde. Bij de slag om Arnhem was ook zijn huis getroffen en was al zijn paperassen kwijt. Tot zijn aangename verrassing vond hij later in de tuin de miraculeus bewaard gebleven briefkaart van Dèr Mouw met het gedichtje erop (een reden temeer dat hij de tekst nog kende). Hij had de briefkaart, blijkbaar voor de uitgave van Dèr Mouws Verzamelde Werken aan Van Vriesland uitgeleend en nooit terug gekregen. Toen ik omstreeks 1949 dit onderdeel in de Verzamelde Werken voor mijn rekening nam, trof ik de mij toen nog onbekende briefkaart in het niet al te best geordende Dèr Mouw-archief onder de berusting van Van Vriesland niet aan. Maar toen in het Letterkundig Museum het archief geordend werd, dook deze briefkaart op! Zie de illustratie, waar blijkt dat deze briefkaart afkomstig is uit Huelva in Spanje, een havenstad, die zeer goed als laatste door een boot bij de terugreis naar Nederland zou kunnen zijn aangedaan b.v. als Dèr Mouw zijn vakantie in Málaga had doorgebracht, en dat de ontvangststempel is 's-Gravenhage 18 augustus 1902! Voorts blijkt dat de briefkaart is geadresseerd aan Schwartz p.a. Jo Mijer, iemand aan wie verscheidene Spaanse gedichtjes zijn gericht, o.a. *Mirantes* op een briefkaart volgens thuisstempel aangekomen op 31 juli 190 (laatste cijfer onleesbaar) en afkomstig uit Málaga[23.]. Schwartz had mij immers meegedeeld dat Dèr Mouw hem de briefkaart had gestuurd op een boot, *Aurora* geheten (P 665).

Het gedichtje luidt:

Flammiferam revehunt multorum robora equorum
   Auroram, Felix, Sol tuus, ecce orior.

En mijn vertaling:

Veel paardekrachten brengen de vurige Dageraad weerom.
Zie, gelukkig rijs ik, jouw zon (weer) op.

Schwartz vatte *Felix* als vocativus op en vertaalde het slot als ‘zie, gelukkige, ik rijs, jouw zon, (weer) op’. (P handelsuitgave XVI). De virtuoze fantasieën van JM over dit onschuldige gedichtje zijn dus achterhaald. Toch een lang citaat van IA 40/41 omdat het illustratief is voor JM:

> ‘FLAMMIFERAM REVEHUNT MULTORUM ROBORA EQUORUM AURORAM. Veel paardekrachten brengen de vurige Dageraad terug. D.w.z. nadat hem nog juist op tijd het tegengif was toegediend, brengt een snel rijtuig Dèr Mouw van 's Heerenberg naar Doetinchem terug (...). Maandagavond ontwaakte hij half. Die dinsdagochtend waarschijnlijk ging het hem in de letterlijke zin van het woord weer dagen. Maar met die dageraad kwam alles weer naar boven. Kwam bovenal Max naar boven.

a) FLAMMIFERAM AURORAM. De paarden brengen MAX terug. AURORAM, waarin aan het slot MA en aan het begin AU ons op de beginletters wijzen van Maximiliaan August.
b) In beide woorden overheerst toch al de letter M.
c) Driemaal kan men zonder moeite M.A. terugvinden.
d) De vlammendragende, vurige dageraad doelt op de vurige hartstocht, de vlam van de liefde.
e) Beide woorden kunnen HET VURIGE OOSTEN uitdrukken. Zoals bij vele gedoopte Joodse families werkten bij de Schwartzen (geen zonen van de lauwe Westerstranden) resten van het Joodse bloed door, ook uiterlijk.
f) Maar DE verrassing hebben wij tot het slot van onze argumentatie bewaard. Want ook hier bevat het eerste woord de naam van de geadresseerde. FLAMMIFERAM verbergt zelfs de VOLLE NAAM van degene, tot wie de briefkaart zich richt. Daarvoor leze men slechts van rechts naar links (‘Hebreeuws’, zal Dèr Mouw hebben gedacht): MA. FLAMMIFER= M.A. SCHWARTZ. De dichter associëert aan DE algemeen bekende FLAMMIFER= Schwarz (zonder t/de namen komen naast en door elkander voor) - Berthold - die gedurende de 19e eeuw nog altijd op brede schaal werd genoemd als uitvinder van het buskruit (...); *Dit is geen Spielerei; dit is literair-historische ernst* (curs. van mij MF). In het Doetinchem anno 1904 circuleerde een spotliedje van een zekere W.H. Lette, dat de naam van de querulanterige rector dubbelzinnig in verband brengt met ‘de buskruit inventeur’, zoals het daar heet. Zorgde dat ‘vaatje buskruit’ van een rector niet voor de ene dorpsrel na de andere (...).
   M.A. FLAMMIFER = M.A. SCHWARTZ = de vlammendragende, de brandende en verbrandende, die Dèr Mouws levensbeeld in de lucht had laten springen. Door hem over te leveren aan zo'n vader. De discipel, die Jezus aan de Joden (de Joodse afkomst der familie!) had overgeleverd (Mattheus 26).

Slot

3.1.

Ben ik er in het voorafgaande in geslaagd aannemelijk te maken dat de verdienstelijke historicus JM als beoefenaar van de literatuurwetenschap elementair te kort schiet, dat hij geen enkele methode hanteert - tenzij men het systematisch overal iets achter zoeken ook als er niet de minste aanleiding toe is nog een methode wil noemen -, dat hang naar *petite histoire*, vooral in de variant *chronique scandaleuse* hem danig parten speelt, dat hij bij alle zelfverzekerde pretentie van wetenschappelijkheid alleen retorische meeslependheid, geen argumentaties biedt, dat zijn virtuose fantasie volslagen averechts werkt? Ben ik daarin geslaagd? Het is aan de lezer dit te beoordelen. Wel kan worden gezegd dat het aantal voorbeelden gemakkelijk verveelvuldigd zou kunnen worden en dat ik nog terughoudend ben geweest. Zo heb ik de méést dwaze anagrammen die hij verzint niet vermeld. Waar alle rationaliteit zoek is, ontbreekt elk aanknopingspunt.

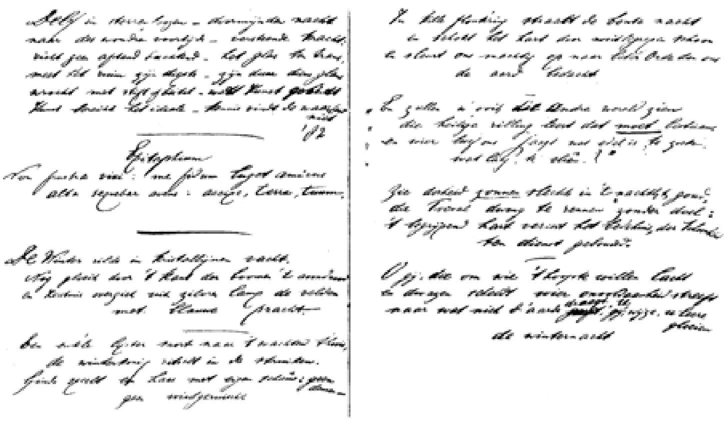
Verdient JM dan wel een zo uitvoerige weerlegging als ik hem waardig keur? Helaas wel. Om twee redenen: een methodologische en een morele.

Hij bewijst de literatuurwetenschap een slechte dienst: a) doordat hij met zijn 'methode' haar belachelijk maakt bij ieder kritisch denkend mens. Zoeken naar verificatie-'instances' voor zijn stellingen, zoals de leugenachtigheid van Van Vriesland, is sowieso verouderd en ze vinden door middel van cirkelredeneringen, een soort van self-fullfilling prophecies, is dan de genadeslag. En b) hij bewijst de literatuurwetenschap een slechte dienst door zijn bekwame retoriek. Sommige naïeve zielen zouden kunnen denken dat wat hij doet iets met wetenschap te maken heeft.

Dan is er de morele reden. Je moet wel bijzonder zeker van je zaak zijn zowel wat de feiten betreft als t.a.v. de (b.v. wetenschappelijke) noodzaak om twee boeken te schrijven over de onbetrouwbaarheid van Victor van Vriesland. En JM is noch het een noch het ander. Zijn beschuldigingen beginnen als suggestieve beweringen, die in het vervolg als zekerheden worden gebruikt; en dat zijn het niet, integendeel, vaak zijn het bewijsbare onwaarheden. Maar stèl even dat het waar was, welk belang is ermee gediend die twee boeken te schrijven, en vooral ze zó te schrijven? Blijkbaar het 'wetenschappelijk' belang van een betere interpretatie van de behandelde gedichten. Helaas, we hebben gezien dat dit doel niet is bereikt; bovendien blijkt nergens dat de vaak op het randje van beledigend balancerende formuleringen ervoor nodig waren. Het geschrijf van JM is dan ook dubbel onverantwoord, alleen al moreel gezien: dat hij *zo* moest schrijven blijkt niet te verdedigen, en doordat het uitgangspunt (de onbetrouwbaarheid van met name Van Vriesland, maar ook Max Schwartz) onwaar is, althans ons daarvoor geen steekhoudende argumenten worden geboden, alleen suggestieve retoriek, had hij helemaal niet moeten schrijven.

Voor mij ligt het jammer genoeg anders. Ik moest wel. Er staan een groot aantal onwaarheden in hetgeen JM geschreven heeft. Die mochten niet onweersproken blijven, ook al gelooft de auteur er oprecht zelf in. Maar veel animo om dit artikel te schrijven had ik niet. *Nonum prematur in annum*, negen jaar wachten voordat je publiceert, is de raad van de goede oude Horetius. Ik schrijf al na drie jaar; maar als Aldert Walrecht niet met zijn misplaatst gebruik van externe gegevens en fantasieën, die hij voor externe gegevens versleet, een frappante analogie met het werk van JM had geleverd, was het er waarschijnlijk nog niet van gekomen.

Leiden, Wassenaar, juli/aug. 1979



Eindnoten:

1. In het eerste artikel wordt ook in de slotopmerkingen gewaggemaakt van komende uitgaven van afzonderlijke gedichten bij de uitgeverij De Bosbes; aan de heer Sjoerd van Faassen dank ik de mededeling dat er al enkele verschenen zijn. Ook kan ik aankondigen dat de uitgeverij Van Oorschot nu werkelijk ernst maakt met de heruitgave van de complete gedichten van Dèr Mouw in een dundrukeditie met adnotaties enz. Er is een driehoofdige redactie van Dèr Mouw-specialisten gevormd en wellicht is het boek binnen anderhalf jaar in de winkels.
2. In zijn bewerking van de *Spiegel van de Nederlandse Poëzie* keurt Hans Warren hem het maximum van tien gedichten waardig.
3. Alleen doordat de post speciaal op verzoek van de ongerust geworden familie en vrienden op zaterdagavond werd uitgezocht, vond men tijdig zijn afscheidsbrief en vernam men zijn verblijfplaats ('s-Heerenberg); zodoende kon men zijn leven nog redden. Dit alles i.v.m. *Flammiferam*, beneden besproken.
4. Vooral mij, aangezien ik mij speciaal met de Latijnse en Griekse gedichten van Dèr Mouw heb beziggehouden en die vormen vrijwel het enige ‘bewijsmateriaal’ waaruit JM put.
5. M.F. Fresco, De Dichter Dèr Mouw en de Klassieke Oudheid, Proefschrift Amsterdam 1971. Het is blijkbaar nuttig er op te wijzen dat de handelsuitgave (Amsterdam 1972) zelden wordt geraadpleegd, hoewel erin enige correcties en aanvullingen zijn opgenomen die in de eerste uitgave ontbreken. De meeste zijn niet heel belangrijk, maar Hans van den Bergh zou in zijn verdienstelijk Tirade-artikel, *De Heilige Eenvoud van J.A. Dèr Mouw* (jaargang 22, september 1978) op blz. 429 niet gezegd hebben dat ik mij ten aanzien van ‘*Gescaphanderd* vergist heb’.
6. Grappig is dat hij zonder commentaar bij alle andere gedichten behalve het van de dichter afkomstige *Epitaphium* en *Ad Amicos* de door mij ingevoerde titels gebruikt, zonder commentaar.
7. Van Vrieslands *Herinneringen verteld aan Alfred Kossmann*, Amsterdam 1969, kreeg ik pas in handen toen P al bij de drukker was. Daardoor komt het alleen in een op het laatst toegevoegde voetnoot (P 1) voor. Maar het verwijt van JM, b.v. VZ 65, dat ik in 1971 ten onrechte niet van de daarin vervatte gegevens gebruik heb gemaakt is misplaatst, zoals boven al blijkt uit de briefwisseling. Trouwens er staat niets in dat Van Vriesland mij niet al jaren te voren en bij herhaling uitvoerig had meegedeeld.
8. Een slordigheid met jaartallen, nog wel betreffende het geboortejaar van Dèr Mouw, door Van Vriesland in 1919 begaan, zonder dat zelfs JM daar kwade trouw achter kan zoeken, signaleerde ik in het vorige artikel (BZZLLETIN 67, blz. 84).
9. Het gaat ons hier om literatuurwetenschap. Maar ook in zijn biografische VZ wemelt het van de suggestieve retoriek, waardoor dit geschrift wetenschappelijk eveneens waardeloos is; d.w.z. menig interessant cultuurhistorisch detail heeft JM opgediept, maar zijn doel Van Vriesland in een slecht daglicht te plaatsen wordt alleen met retorische middelen, niet met wetenschappelijke argumenten nagestreefd. Adstructie zou een apart artikel vereisen en moet hier dus achterwege blijven.
10. Vgl. ook het door Dèr Mouw zelf bewerkte Papegaai-gedichtje van Ovidius (Verz. Werken deel III blz. 213-214 en 23-24).

11. De ongetwijfeld in Van Vrieslands tijd vallende terminus post quem zou JM kunnen opzoeken bij de burgerlijke stand door de datum te achterhalen van de trouwdag van mevrouw Pierson; vgl. P 340. Op het andere handschrift staat n.l. ook een Grieks gedichtje aan haar en blijkens de naamgeving uit de tijd dat ze al getrouwd was.
12. Er is een serieuze mogelijkheid dat *Munera* vroeger, zelfs voor 1904 gedateerd moet worden; zie noot 23. Zelfs is Max Schwartz volgens de meest recente gegevens een mogelijke adressaat voor *Munera*; daardoor ook voor de *Rebus*? In elk geval is dan Van Vriesland niet meer mogelijk.
13. JM vindt mijn vertalingen te kleurloos. Inderdaad, de zijne zijn bijzonder kleurrijk maar ook fantasierijk, terwijl ik niet meer geef dan er in het Latijn of Grieks staat (al blijft elk vertalen een kiezen en daardoor eenzijdig en onvolledig). JM vermeldt niet de door mij uitdrukkelijk aangegeven functie van mijn vertalingen (P 316): '... een puur dienende; het gaat erom rekenschap af te leggen, hoe ik een tekst interpreteer: de vertaling maakt a.h.w. deel uit van de commentaar; daarom is zij ook zo letterlijk mogelijk en liever houterig dan fraai'.
14. Door mij geciteerd fragment van een brief van Edward Koster aan Van Vriesland (Dèr Mouw, Verz. Werken deel III blz. 236).
15. Vgl. IA 12.
16. Dat JM niet sluitend redeneert blijkt terloops ook uit zijn idee dat Van Vriesland er ergens blijk van geeft niet naar de Joodse tekst van het Oude Testament te citeren, maar het naar de Vulgaat zou doen en dat hij deze (katholieke!) tekst dankzij Dèr Mouw zou hebben leren kennen (IA 16); dit zonder enig argument.
17. Een voorbeeld zijn de kladjes van een aantal 'Spaanse' gedichtjes, vgl. P 368 evv. en let zowel op de inhoud als op de in het kritisch apparaat vermelde initialen.
18. Ik heb geprobeerd de versmaat van het origineel te handhaven, die voor een uitnodiging tot een bezoek erg toepasselijk is.
19. Een minder 'definitieve' vertaling en een die tenminste op een vertaling lijkt staat VZ 67.
20. De lezer ziet hoe ik ongewild 'bewijzen' in zijn eigen trant aandraag voor JM's ideeën.
21. 'Gulden Venus' is een clichee sedert Homeros, iets waarmee JM geen rekening houdt.
23. In Málaga heeft hij kennelijk gelogeerd toen hij de meeste, zo niet alle in noot 17 bedoelde 'Spaanse' gedichtjes schreef. Ik had deze reis op uiterlijk 1909 gedateerd, maar door hulp van S. van Faassen weet ik sinds kort dat Dèr Mouw eerder n.l. tussen 1901 en 1905 in Málaga was. De opmerking in noot 12 houdt hiermede ook verband.
23. In Málaga heeft hij kennelijk gelogeerd toen hij de meeste, zo niet alle in noot 17 bedoelde 'Spaanse' gedichtjes schreef. Ik had deze reis op uiterlijk 1909 gedateerd, maar door hulp van S. van Faassen weet ik sinds kort dat Dèr Mouw eerder n.l. tussen 1901 en 1905 in Málaga was. De opmerking in noot 12 houdt hiermede ook verband.

Hans Tentije

Schaduw der seringen

't Tegen die afstand af te leggen -

schaduw van seringen ('...*lilacs out of the dead*
land...') die op 't papier valt
scherper te omlijnen, herinnering aan hun geur
nog door de vorm omsloten

daarbuiten 't gras
misschien tot op de grond toe afgebrand; 't sneeuwen
van de as

over de met sneeuw bedekte vlakte, over
't wegdek, 't punt van verdwijnen

bijna te horen -

ontluistert 't vroegst
van hun bloeien

't afzienbare later

gras dat als hooi is, geen tijd
of je houdt 't voor ogen, schuift de ene gebeurtenis
zich toch weer voor de andere -
druist niets hier tegenin

in steeds vollere trossen
de schaduw, groeiend met 't dalen van de zon
naar een des te volmaakter zwart

waarin komen is als gaan, gaan
als nooit weg te zijn geweest -

die afstand af te leggen

Grijs op grijs

Niets ruimt 't veld, niets
te zien of 't is al verkeken - eindigt
ergens achter de schermen
van toevallige dille

de mist die dit uitdunt verdicht
tot haast lichtende schemer

hoe grondig smaakt 't niet
naar vochtige aarde, naar wat de wind anders
aandraagt, brengt 't 't terug tot
op meer dan ware grootte, hoogstens
deze krap bemeten plek

in zichzelf gekeerde verte, tijd
buiten zichzelf -

verzadigd spiegelbeeld, weer
de achterhaalde opening daarin, je eigen
adem die je de pas afsnijdt

dichter, dichterbij

Cuba(1)
Anton Constandse

De Cubaanse civilisatie wordt gekenmerkt door twee kiemen, die in de literatuur van de laatste eeuw ook in twee namen zijn geopenbaard: José Martí heeft het radicaal-romantische Spaanse element als vitaal en creatief zuurdesem naar voren gebracht; en Nicolás Guillén, als mulat, de latijns-afrikaanse grondslagen. Beide zijn uit de historie van het eiland gedistilleerd. De Caribische eilanden zijn in 1492 door Columbus ontdekt en veroverd, voordat het Amerikaanse continent aan de beurt kwam. Op Cuba woonden toen twee indiaanse volkeren, pas in 1511 geteisterd door een daadwerkelijke invasie van een Spaanse strijdmacht, die binnen drie jaar de oorspronkelijke bewoners tot horigheid en slavernij veroordeelde, hun levens uitputte in mijnen en op landgoederen, hen bloedig vervolgde en vermoordde als zij vluchtten. Na een halve eeuw waren de Indianen uitgeroeid, van een kleine uitstervende rest is voor het laatst sprake in 1575. Men weet dat Bartolomé de las Casas hier het duidelijkst kennis maakte met het barbarisme van zijn landgenoten, waarvoor hij vergeefs probeerde de leiders in het moederland wakker te schudden.

Reeds in 1513 waren de eerste negerslaven op Cuba ingevoerd, en tot in het midden van de negentiende eeuw werden hun telkens snel slinkende rijen door slavenhandelaren aangevuld. In 1840 bestond nog bijna zestig procent van de bevolking uit zwarte slaven, maar door de grote sterfte en gebrek aan nieuwe toevoer (sinds 1834 trachtten de Britten, die de zeeën beheersten, transporten per schip te verhinderen) was in 1860 het percentage tot veertig gedaald. In 1886, toen er pas een einde werd gemaakt aan de slavernij, was nog slechts dertig procent van de bevolking gekleurd, en daarin is nadien weinig veranderd. De blanke meerderheid bestaat natuurlijk overwegend uit nakomelingen van Spanjaarden, terwijl ook andere Europese volksgroepen zijn vertegenwoordigd, benevens Chinezen, thans nog ongeveer dertig duizend op een bevolking van tien miljoen zielen.

De economische ontwikkeling van Cuba is door de Spanjaarden traag ter hand genomen, vooral doordat in 1519 (van Cuba uit) de verovering begon van het zoveel rijkere Mexico. Aan Cuba was allereerst de rol toebedeeld van stapelplaats en havencentrum, van hier vertrokken eeuwen lang gecombineerde 'zilvervloten'. Voor de meesters en slaven werden levensmiddelen voortgebracht, ook koffie, veel inheemse tabak, na 1600 suikerriet, terwijl eveneens uit Europa meegebrachte runderen op de enorme weiden uitgebreide kudden vormden. Van de delfstoffen is nooit veel ontgonnen, behalve nikkel, maar er liggen rijke lagen ijzererts. De productie van suiker begon een hoge vlucht te nemen na het midden van de vorige eeuw, toen Noordamerikaanse plantagehouders miljoenen gingen investeren op Cuba, vooral voor verkoop van suiker op de markt van de Verenigde Staten. Vóór het revolutionaire regime van Fidel Castro (jan. 1959) behoorde stellig de helft van de suikergronden aan Amerikaanse ondernemingen. Hun leiders waren de bondgenoten van de semi-feodale Cubaanse kasten van Spaanse herkomst. De jaarlijkse productie bedroeg in deze eeuw gemiddeld vier tot vijf miljoen ton, één keer ruim zeven miljoen, onder Castro zelfs eens acht en een half miljoen. Suiker vormt nog immer de ruggegraat van het economisch bestel.

Nadat de Britten het eiland hadden willen overmeesteren (ze bezetten het tijdelijk in 1762) sloegen de Amerikanen er het oog op. In 1823 vaardigden ze de Monroe-doctrine uit die o.a. verbood, dat een andere Europese mogendheid de hand zou leggen op een kolonie, die zich van Spanje vrij maakte: zou ook Cuba met Madrid breken, dan moest het binnen de invloedssfeer van de V.S. vallen. In het midden van de negentiende eeuw probeerde Washington het eiland van Spanje

te kopen. Op Cuba vonden gecompliceerde opstanden plaats. Steeds meer kwamen negers in beroering; er was een jonge intelligentsia met sociaal-liberale denkbeelden en democratische idealen, zoals José Martí; de feodale families waren de voogdij van Spanje moe. Tijdens de opstand van 1868 tot 1878 scheen het al, dat de V.S. zouden ingrijpen, maar die interventie bleef toen nog uit, hoewel de Spaanse repressie barbaars was en de yankees een humanitair argument hadden kunnen aanvoeren. De nieuwe opstand van 1895 (waarbij Martí omkwam) had waarschijnlijk geleid tot de onafhankelijkheid van Cuba. Maar in 1898 verklaarden de V.S. de oorlog aan Spanje wegens een incident (een Amerikaanse kruiser, de Maine, vloog op de rede van Havana in de lucht) waarna de Amerikanen aan de Spanjaarden drie archipels ontnamen: de Filippijnen, Cuba en Puerto Rico. Het eiland Cuba kwam enige jaren onder militair bestuur en werd in 1902 onafhankelijk, op grond van een verdrag met de Verenigde Staten. Daarbij behield Washington het recht op militaire interventie als zijn belangen gevaar liepen (het beruchte amendement-Platt) en het maakte van Cuba een oostelijk kustgebied los (Guantánamo) om daar een permanente militaire basis te vestigen. De economische overmacht van het Amerikaanse bedrijfsleven werd overweldigend. Dit nu had José Martí, die de V.S. wantrouwde ('het koude noorden dat ons veracht') tijdens zijn leven niet bedoeld. Want in feite was Cuba in 1902 een protectoraat van de V.S. geworden.

Literatuur in Latijns Amerika/10 Cuba(1) 1492-1898
Ineke Phaf

I. Inleiding

Over Cubaanse literatuur is hier weinig bekend maar er is wel belangstelling voor. Niet zozeer vanwege de kwaliteit van de werken want de vertalingen zijn op de vingers van één hand te tellen. Eerder wordt er gesproken over de positie van de schrijver in het socialistische Cuba.

Om zich hierover echter een goed beeld te kunnen vormen is ook informatie over werk en over de literatuurgeschiedenis van het land noodzakelijk. Daarom wordt in de volgende twee artikelen de huidige ontwikkeling in de literatuur in het kader van de historische ontwikkeling geplaatst. Daarbij zal vooral het nationale bewustzijn, zoals het hierin naar voren komt, als leidraad worden genomen. Dit om aan te geven in hoeverre men langzamerhand naar de huidige situatie is toegegroeid.

II. De eerste eeuwen na de ontdekking

Toen de Spanjaarden in 1492 Cuba ontdekten, troffen ze daar Indianen aan, wier cultuur hen helemaal vreemd was. Deze leefden overwegend als nomaden in stammen, spraken verschillende dialecten en kenden geen geschreven teksten. Over hun gewoonten en gebruiken weten wij weinig. Er moet een zang- of/en dansstuk areíto hebben geheten, maar daarvan is er geen beschrijving of tekst overgeleverd. De eerste schriftelijke informatie over het eiland en zijn bewoners kwam van de Spanjaarden. Zo gaf bijvoorbeeld Columbus (1451-1506) in zijn dagboek van zijn bewondering voor de prachtige natuur en het idyllische leven blijk. Bartolomé de las Casas (1474-1566) tekende de karaktertrekken van de kolonisatoren, hun onderlinge verhoudingen en de behandeling van de Indianen in de *Geschiedenis van Indië.* En Bernal Díaz del Castillo (1492-1581) schilderde in de *Ware geschiedenis van de verovering van Nieuw Spanje* precies hoe de voorbereidingen hiervoor op Cuba verliepen. Deze reisberichten en kronieken hebben voornamelijk informatieve en geen literaire betekenis. Samen met de handelskontrakten uit die tijd geven ze een indruk van het leven in de zestiende eeuw. Niet alleen Spanjaarden en Indianen, ook negerslaven maakten deel uit van de bevolking. Al in 1512, twee jaar nadat Diego de Velázquez het land begon te koloniseren, vermeldde een document de invoer van 300 Afrikaanse negerslaven. Die moesten helpen bij het zoeken naar goud en het bouwen van de steden, in het begin fortachtige nederzettingen. Hier bepaalde vooreerst de ruwe soldatentoon het dagelijkse leven. Cultuur bestond slechts in verbinding met de Kerk. Santiago de Cuba, toen de hoofdstad, kreeg in 1523 een school voor grammatika-onderwijs, verbonden aan de kathedraal. Maar er was nauwelijks sprake van de opzet van een onderwijssysteem.

In de kleine steden begon er in de loop der jaren een kleine kern van geletterde mannen te ontstaan, die uit Spanjaarden of uit nakomelingen van de eerste kolonisatoren bestond. Dezen voerden toneelstukjes op of maakten gelegenheidsgedichten, al naar gelang een kerkelijke feestdag of een festiviteit rond een beroemde persoonlijkheid dit vereiste. Van de teksten ervan is niets bewaard gebleven. Het eerste gedicht, dat we kennen, waarin Cuba wordt beschreven is van de Spanjaard Juan de Castellanos (1522-1606). In het zevende deel van zijn *Elegías de Varones ilustres de las Indias* schreef hij over de kolonisatie van het eiland.

Vanwege de preciese beschrijving van enige plaatsen neemt men aan, dat hij er ook is geweest maar van enige identificatie met de bewoners is geen sprake.

Een ‘nationaal’ bewustzijn is pas te vinden in de *Espejo de paciencia* (=Spiegel des gedulds), geschreven in 1608. De auteur Silvestre de Balboa (1563-1647?) was weliswaar ook uit Spanje afkomstig maar leefde een groot deel van zijn leven in Cuba. Het is een lang gedicht, bestaande uit twee gezangen en voorafgegaan door zes sonnetten. Deze zijn geschreven door notabelen uit Puerto Príncipe (het latere Camagüey) en in één ervan wordt uitdrukkelijk gewezen op het feit dat het een ‘kreools sonnet van het land’ is. Balboa verhaalt de heldendaden van de soldaat Gregorio Ramos en zijn 24 mannen. Deze nemen op bloedige wijze wraak op een Franse piraat, die hun bisschop had ontvoerd. Interessant is het verschil tussen de eenvoudige oprechtheid van de priester en de drieste dadendrang van de soldaten. Volgens de moraal van het verhaal is het een rechtvaardige zaak om tegen een piraat en bovendien nog een Lutherse ketter te vechten ter meerdere eer en glorie van zichzelf. Hierin verschilden de Spanjaarden en hun nakomelingen op het eiland op geen enkele wijze. Ook de traditioneel Spaanse stijl is niets nieuws. Toch beschouwen de Cubanen dit gedicht als het nationale epos. Dit ligt eerstens aan de hoeveelheid nationaliteiten, die in de strijd een rol spelen en tot op de dag van vandaag karakteristiek zijn voor de bevolking. Italianen, Portugezen, Spanjaarden, Fransen, Indianen en negers maken er deel van uit. Maar vooral de nadruk op het ‘criollo’, de op het eiland geborene, is daarvan de rede. Hierbij is het interessant op te merken, dat ook de negerheld Salvador, oorspronkelijk uit Ethiopië afkomstig,

als kreool wordt betiteld, en dat hij door zijn inzet voor de Spaans-Cubaanse zaak het verdient om in vrijheid te worden gesteld.

In de eerste eeuwen na de Verovering werden de kusten voortdurend geteisterd door aanvallen van Franse, Engelse en Nederlandse piraten. (Zo deed 'onze' Piet Hein in september 1628 een overval op de Spaanse vloot in de baai van Matanzas.) Daardoor trokken de bewoners veelal het binnenland in of leefden beschermd in de vestingssteden aan de kust. Er was een allereerste begin van georganiseerd onderwijs, zoals de stichting van een seminarie in 1607 in Havanna. Maar meestal maakte men gebruik van huisleraren voor de kinderen op de plantages. En mannen met enig wetenschappelijk interesse zochten hun heil in de andere koloniale gebiedsdelen zoals Mexico en Peru.

III. Veranderingen in de achttiende eeuw

Dit werd anders in de 18e eeuw. Toen ontwikkelde Cuba zich van een doorgangshaven en piratennest tot een eiland, dat met eigen producten handel begon te drijven. De uitbreiding van de productie van vooral suiker en tabak bracht een toenemende belangstelling voor informatie en onderwijs over de eigen mogelijkheden met zich mee. In 1723 begon een Belg met een drukkerij voor kerkelijke geschriften en handelsregisters in Havanna. En in 1728 kregen de Dominikanen toestemming van de Spaanse koning om een universiteit te stichten. De culturele ontspanning kreeg meer aandacht. Dichters experimenteerden met beroemde Spaanse schrijvers. Ten huize van Spanjaarden of gegoede kreolen werden toneelopvoeringen gegeven. Enorm populair werd het in 1733 in Sevilla uitgegeven *De vorst als tuinman en zogenaamde cloridano.* Dit stuk in verzen verhaalt de vermakelijke en spannende liefdesgeschiedenis van een prinses en een vorst, verkleed als tuinman. Na allerlei verwikkelingen krijgen ze elkaar. Met Cuba heeft dit stuk slechts in zoverre te maken, dat de schrijver Santiago Pita vermeld dat hij uit Havanna afkomstig is. Maar het zou qua stijl en inhoud net zo goed door een Spanjaard geschreven kunnen zijn. Dit is typisch voor de houding van de eilandbewoners van Spaanse komaf. Men was Spaansgezind, gezagsgetrouw en geïsoleerd van Europese invloeden buiten Spanje.

Dit veranderde op slag in 1762, toen Engelse troepen Havanna enige maanden bezet hielden. Over het algemeen moesten de stedelingen niets van hen hebben en deed de slappe verdediging van de stad door de Spaanse soldaten hen in woede ontvlammen. Uiting hieraan gaf de Marquesa Justiz de Santa Ana (1733-1807) in een gedicht, dat zij naar aanleiding van een verzoekschrift van de vrouwen van Havanna aan koning Carlos III maakte. Zij beklaagt zich erover dat een zo edele stad als Havanna met een zo heldhaftig verleden waarbij veel soldaten het leven lieten nu in Engelse handen is. Dit kwam zeker niet door het 'Paysanage' (de inwoners), die het tot de laatste snik wilden verdedigen. Weer dit verschil tussen Spanjaarden en de op het eiland geborenen!

Ondanks de afwijzende houding tegenover de Engelsen betekende deze bezetting toch de eerste kennismaking van dichtbij met liberale ideeën en de vrijhandel. In de daarop volgende jaren nam de vraag naar suiker vanuit het Noorden sterk toe. Hierdoor groeide de belangstelling voor modernere handels- en produktiemethoden en de daaraan ten grondslag liggende filosofie en technologische vernieuwingen. José Agustín Caballero (1762-1835) onderwees als eerste de ideeën van Locke en Newton aan de universiteit. Zijn leerling Félix Varela (1787-1835) voegde hier nog

lessen in natuurkunde en experimentele scheikunde aan toe. Deze toenemende belangstelling kwam het duidelijkste naar voren in de oprichting van de *Economische maatschappij van de vrienden van het land* in 1793, welke een belangrijke rol in de ontwikkeling van onderwijs en wetenschappen zou gaan spelen. Dit door vooraanstaande burgers opgerichte verbond hield zich bezig met onderwijsvernieuwing, grafische kunsten, chemie en politieke economie. Een bibliotheek, botanische tuin en Museum voor Anatomie waren een onderdeel ervan. Toen in 1800 en in 1804 Alexander von Humboldt (1769-1859) Havanna bezocht vond hij daar tal van geleerden die met hem van gedachten wilden wisselen. Op zijn tochten over het eiland bestudeerde hij de bodemschatten en de planten en vertelde over zijn ervaringen in andere Spaansamerikaanse landen, die hij van 1799 tot 1804 bezocht had. Hun ontmoeting met Humboldt inspireerde scheikundigen, botanici en natuurkundigen en nog jarenlang erna bleven zij met hem schriftelijk in kontakt.

Literaten hielden nauw kontakt met de wetenschappers en gaven dan ook in hun werken onmiddellijk blijk van deze ontwikkeling. Er bestonden nog geen beroepsschrijvers. Pas in 1790 verscheen de eerste krant *El papel periódico* (=Het geregeld verschijnende papier) en daarmee de eerste mogelijkheid tot publicatie in eigen land. Geleerden cultiveerden daarin het proza in essays over religieuze en filosofische vraagstukken. En dichters begonnen zich met het Cubaanse landschap bezig te houden. Manuel de Zequiera y Arango (1765-1846) schreef een loflied op de ananasplant en Manuel Justo Rubalcava (1769-1805) een ode aan de typisch Cubaanse vruchten. Beide waren kenners van de Griekse, Latijnse en Spaanse klassieken. Zij waren in dienst van het Spaanse leger en reisden veel door de Antillen. Als ontspanning schreven zij poëzie en golden als meesters in het sonnet. Het duidelijkste kwam de toegenomen belangstelling voor de eigen problematiek echter in het toneel naar voren. In 1776 werd er in Havanna het eerste theater, het *Coliseo*, gebouwd. Hier omheen ontwikkelde zich een bloeiende traditie van volkstoneel. Francisco Covarrubias (gestorven rond 1850) was de belangrijkste vertegenwoordiger. Als zoon uit gegoede familie studeerde hij eerst medicijnen maar voelde zich toen meer tot het theater aangetrokken. Hem imponeerden de sainetes van de Spanjaard Ramón de la Cruz (1731-1794), de korte sketches die tussen de bedrijven van een tragedie of comedie werden opgevoerd en waarin de bevolking van Madrid op de korrel werd genomen. Covarrubias begon kluchten over types uit Havanna te bedenken. Hij vormde een eigen gezelschap en trok daarmee de provincies door. Jammer genoeg waren zijn stukken improvisaties, zodat nu alleen nog de titels en niet de teksten bekend zijn. Zang en dans speelden in ieder geval een zeer belangrijke rol en elke uitvoering eindigde met een feest. Op hoger niveau had men nauwelijks belangstelling voor dit soort dingen vanwege de lage 'morele' kwaliteit van het geheel.

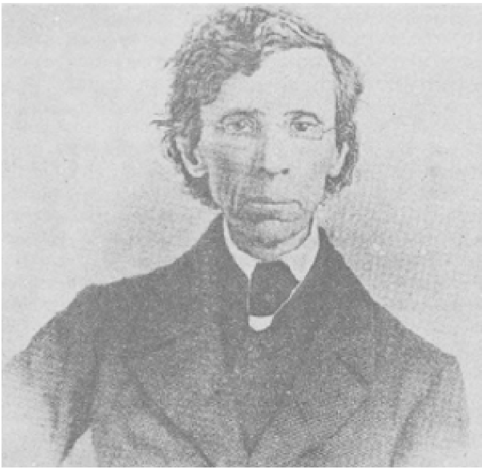
IV. Het verlangen naar onafhankelijkheid van Spanje

Nu de literatuur en de wetenschappen een eigen kwaliteit begonnen te krijgen hielden de schrijvers op steeds maar op het verschil tussen de Spanjaarden en henzelf te wijzen. Ze hadden nu wel wat anders te doen, de gebeurtenissen

in Engeland, Frankrijk en de VS hielden hen in de ban. De onafhankelijkheid in 1776 van de voormalige Engelse koloniën in het Noorden, de Franse Revolutie en de vrijheidsstrijd van de Spaansamerikaanse koloniën gaven inspiratie genoeg. De daden van de Venezolaan Simón Bolívar (1783-1830), die met zijn legers tegen de Spanjaarden optrok en naar een onafhankelijk en verenigd Spaans Amerika streefde, trok een deel van hen aan. Er ontstonden vrijmetselaarsloges waar deze ideeën werden besproken. In dergelijke kringen ontstond het verlangen naar onafhankelijkheid, vooral onder intellectuelen die zich met de rechtspraak bezighielden en onder de tabaksplanters. Eerst werd er kontakt gezocht met de liberale stromingen in het Spanje van die tijd. Maar toen daar Ferdinand VII zijn absolutistisch bewind in 1823 weer installeerde en daarmee de hoop op verbetering vervloog, werd er een delegatie naar Bolívar gestuurd met het verzoek om ook Cuba te komen bevrijden. Deze weigerde echter vooral vanwege de negatieve houding van de VS in deze kwestie; de samenzweerders werden verraden en gedood of verbannen. Een van hen was de advokaat-dichter José María Heredia (1803-1839). Hij was er van overtuigd, dat er in een van Spanje afhankelijk Cuba geen rechtvaardigheid of vooruitgang mogelijk was. In zijn poëzie geeft hij van zijn streven naar onafhankelijkheid en zijn solidariteit met de strijd in de andere Amerikaanse landen blijk. Zijn bekendste gedicht is ‘Niágara’, geschreven tijdens zijn ballingschap in de VS in 1824. Het beschrijft het natuurgeweld van de watermassa's. En als tegenstelling tot dit imposante gebeuren zijn frustratie, zijn eenzaamheid en verlatenheid ver van zijn vaderland. De toon van het gedicht is melancholisch. De dichter hoopt door het beschrijven van de machtige Niagara even onsterfelijk als de watervallen te worden en zo na zijn dood even beroemd.

De gedichten van Heredia luidden een nieuw tijdperk in voor de Cubaanse poëzie. Hoewel nog in klassieke versmaten geschreven komt er een nieuw soort sensibiliteit in naar voren, een geïntroverteerdheid geïnspireerd door het werk van de Franse Romantici. Niet alleen de Spaanse, ook de Engelse en Franse literatuur werden door Heredia bestudeerd en ondanks zijn ballingschap werd hij een van de belangrijkste Cubaanse literatuurcritici van zijn tijd. Samen met Félix Varela gaf hij anthologiën van Cubaanse poëzie uit en stimuleerde door artikelen en essays de literatuur in zijn vaderland.

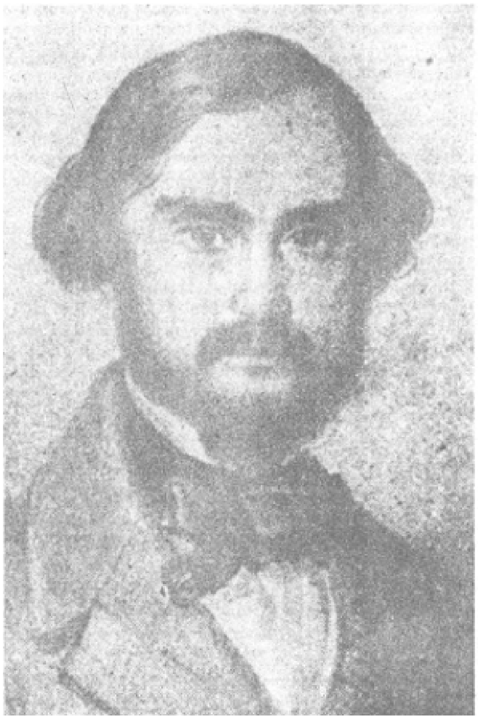
José María Heredia



Félix Varela

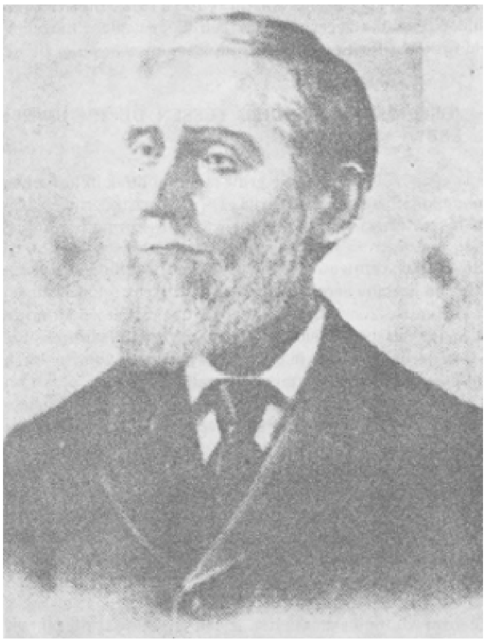
Daar speelde het culturele leven onder de versterkte censuur van de regering zich voornamelijk af in kleine kring. Ten huize van 'verlichte' burgers ontmoetten schrijvers en intellectuelen elkaar. Als belangrijkste maecenas gold de Venezolaan Domingo del Monte (1804-1853), een vriend en bewonderaar van Bolívar en Heredia. In de jaren van 1836 tot 1843 woonde hij respektievelijk in Matanzas en Havanna en verbreidde onder de jongere generatie de onafhankelijkheidsideeën, de toewijding aan het vaderland en de verbondenheid met de andere voormalige Spaanse koloniën. Zijn uitgebreide bibliotheek stelde hij aan iedereen ter beschikking en typerend voor de sfeer tijdens zijn tertulia's was het volgende. Een van zijn trouwste bezoekers was een negerslaaf Francisco de Manzano (1797-1854). Deze had onder de moeilijkste omstandigheden op eigen kracht lezen en schrijven en vier talen geleerd. Ook schreef hij gedichten, waarin zijn droevige lot aan de orde kwam. Op initiatief van Del Monte en andere bezoekers werd er toen genoeg geld bij elkaar gebracht om Manzano van zijn meesteres vrij te kopen. Bovendien stimuleerde Del Monte hem tot het schrijven van zijn autobiografíe, waardoor de eerste 'getuigenis' van het leven van een slaaf uit diens eigen zicht in de Cubaanse literatuur ontstond. Maar deze mentaliteit was niet karakteristiek voor het grootste gedeelte van de Cubaanse bourgeoisie. Reeds Humboldt had in brieven aan vrienden zijn verbazing uitgesproken over het feit, dat vele van de vriendelijke en democratisch denkende Cubanen die hij ontmoette hun eigen slaven als beesten behandelden. De grootgrondbezitters waren heel tevreden met de economische vooruitgang en als de dood om bij een

eventuele afschaffing van de slavernij onder de voet te worden gelopen. Het voorbeeld van de negeropstand in het naburige Haiti in 1791, waarbij vele blanken gedood werden en hun plantages in brand gestoken, was afschrikwekkend genoeg. Hieraan gemeten waren de ideeën in literaire kringen dus vooruitstrevend en in de literaire tijdschriften begonnen zich twee belangrijke stromingen af te tekenen.



Domingo del Monte

Er verscheen een niet aflatende reeks van ‘articulos de costumbres’ (=artikelen over de zeden), waarin de mentaliteit en de problemen van de kreoolse bevolking onder de loep werd genomen. Dit was meestal proza en leidde tot de ‘geboorte’ van de Cubaanse roman. Vooral Cirilo Villaverde (1812-1894) werd beroemd en zijn roman *Cecilia Valdés* (geschreven in 1839 en 1879 en in zijn geheel in 1882 in New York gepubliceerd) is voor de Cubanen een begrip. Zeer uitvoerig wordt daarin het leven van Cecilia, een buitenechtelijk geboren mulattin in Havanna, uit de doeken gedaan, waarbij de rassenverschillen in het begin van de vorige eeuw centraal staan. Cecilia wordt verliefd op de rijke, blanke Leonardo die eigenlijk haar halfbroer is maar wat beiden niet weten. Uiteindelijk trouwt Leonardo toch liever met Isabel, een meisje uit zijn eigen kringen. Het verhaal eindigt tragisch, Leonardo wordt gedood, Isabel gaat in een klooster en Cecilia komt in de gevangenis. Typisch voor de mentaliteit van Villaverde is echter dat, hoewel het tragische lot van Cecilia het belangrijkste thema van het boek is, de sympathie van de schrijver duidelijk naar Isabel uitgaat. Zij is met haar rustige en verfijnde houding een schrille tegenstelling tot de impulsief emotioneel reagerende Cecilia.



Cirilo Villaverde

Er werden vele van dergelijke romans geschreven. Daarin speelde de psychologische diepgang van de karakters geen rol maar deze werden bepaald door het maatschappelijk milieu.

In de poëzie was het tegendeel het geval. Daar experimenteerde men in navolging van de Romantiek met het weergeven van gevoelens. Heredia bleef het grote voorbeeld, maar meer vanwege zijn kwaliteiten als dichter dan vanwege zijn politieke idealen.

José Jacinto Milanés (1814-1863) was zo iemand. Hij kwam uit Matanzas waar Del Monte hem had aangezet tot het publiceren van zijn gedichten. Bij hem is zijn stemming bij het ochtendgloren, bij een feest of tegenover zijn geliefde het belangrijkste. Bekender dan hij werd Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), die afwisselend tot de Cubaanse of tot de Spaanse literatuur wordt gerekend omdat zij een groot deel van haar leven in Spanje woonde en schreef. Toch klinkt ook in haar lyrische gedichten vaak de liefde voor Cuba.

Hoe verschillend de manier van schrijven in deze twee genres is wordt duidelijk bij een vergelijking van de romans *Cecilia Valdés* en *Sab*, een van de weinige romans van Gertrudis en geschreven in 1845 bij het verlaten van Cuba. Sab is een slaaf die samen met Carlota, de dochter van zijn meester, is opgevoed. In stilte bemint hij haar en de schrijfster legt de nadruk op het edele en oprechte karakter van Sab in tegenstelling tot de slappe persoonlijkheid van Otway, een blanke koopmanszoon en de latere echtgenoot van Carlota. Door de aandacht aan alle ups en downs van een ieder en vooral van Sab begint de lezer met hen te sympathiseren en kan zich in hen verplaatsen. Een totaal andere benaderingswijze dus dan die van Villaverde, alhoewel in

beide werken het rassenprobleem centraal staat. Bij Gertrudis minder feitelijke gegevens maar een diepgaandere mogelijkheid tot identificatie met de hoofdpersonen.

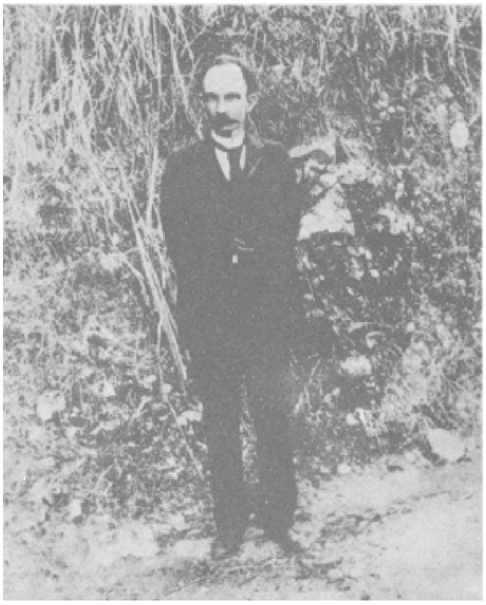
V. Jose Marti, schakel tussen de 19e en 20e eeuw

De tweede helft van de 19e eeuw stond politiek in het teken van de onafhankelijkheidsstrijd. De zedenschilderingen bleven in het proza populair en er was een enorme productie. In de poëzie en in het essayistische proza bracht José Martí (1853-1895) vernieuwingen. Zowel in zijn politieke ideeën als in zijn literaire vernieuwingen vormt hij een schakel tussen de 19e en de 20e eeuw. Zijn gehele doen en laten stond in het kader van de vrijheidsstrijd van zijn land. Daarom leefde hij lang in ballingschap in de VS. Als journalist voorzag hij in zijn levensonderhoud en reisde naar alle uithoeken. Zo kwam hij in aanraking met de voor- en nadelen van een maatschappij, waarin steeds meer het geld het aanzien van de mensen bepaalde. Ook werd hij zich bewust van het interesse voor het zuidelijke deel van het kontinent en realiseerde zich welke fatale gevolgen dit zou kunnen hebben. Door zijn waarschuwingen voor het dreigende gevaar vanuit de VS is hij de voorloper van de anti-imperialistische politici uit deze eeuw. In navolging van Bolívar en Heredia streefde ook hij naar een verenigd Spaans Amerika om sterker te staan tegen het gevaar van buitenaf.

Typerend voor zijn mentaliteit is een artikel, dat hij schreef naar aanleiding van de dodenherdenking van Karl Marx in New York. Daarin geeft hij weliswaar toe dat Marx het goed meende met armen en onderdrukten, maar dat de Duitser te weinig mensenkennis bezat en geen geduld had. Marx ging er altijd van uit dat iedereen precies zo moest zijn zoals hijzelf, met prachtige idealen en altijd strijdlustig. Martí daarentegen legde vooral de nadruk op het belang van de overtuigingskracht. Hij was dan ook beroemd als redenaar! In zijn proza trachtte hij met de traditionele langdradige didaktische toon te breken doordat hij bepaalde beelden voor een begrip gebruikte die suggestief werkten. Zo hoefde hij alles niet steeds weer opnieuw uit te leggen. In zijn beroemdste essay ‘Ons Amerika’ uit 1891 is dit duidelijk te zien. Bestuurders die zich alleen op het buitenland oriënteren noemt hij ‘zevenmaandskinderen’ en ‘schadelijke insecten’. En de gevaren uit het Noorden noemt hij ‘reuzen met zevenmijlslaarzen’, die de ‘slapende gehuchten’ dreigen te vertrappen. Martí pleitte voor een bezinning op de eigen identiteit. Die moest als materiaal voor de ‘eigen stam’ worden genomen en vandaaruit konden er vreemde takken op geënt worden. Doordat hij duidelijk wees op de situatie en de noden van de eigen bevolking, die niet alleen uit op Europa georiënteerde kreolen, maar ook uit arme boeren, Indianen en negers bestond, wordt hij ook als voorloper van literaire stromingen van de 20e eeuw beschouwd, van het magische realisme, de negerpoëzie en de Indianenromans.

Gertrudis Gómez de Avellaneda

In de gedichten van Martí speelden weliswaar altijd zijn politieke idealen op de achtergrond een rol, maar zijn persoonlijke gevoelens waren het belangrijkste. In *Ismaelillo* (kleine Ismael, 1882) spreekt hij over zijn liefde voor zijn zoontje, het symbool van de toekomst. In de *Versos libres* (vrije verzen, 1882) over zijn afkeer van tirannie en onderdrukking en zijn onrustige zoeken naar vrijheid. En in de *Versos sencillos* (eenvoudige verzen, 1891) komt alles wat hem beweegt aan de orde. Met eenvoudige beelden en een helder taalgebruik kon Martí de tederste gevoelens tot uitdrukking brengen. Zijn versje 'Yo soy un hombre sincero de donde crece la palma' (ik ben een oprecht man van waar de palmen groeien) suggereert veel sterker de liefde voor zijn eiland dan bijvoorbeeld het lange gedicht *Cuba. Poema Mitologico* (Cuba. Mythologisch gedicht) van Joaquín Lorenzo Luaces (1826-1867), waarin de Romeinse goden Cuba ontdekken. Of tenminste is deze liefde daarin voor een veel groter publiek begrijpelijk.



José Martí

Martí legde reeds meer de nadruk op zintuigelijke waarnemingen, op kleuren en verfijnde materialen. Zeker had hij

daarvoor tijdens zijn verblijf in Frankrijk inspiratie opgedaan, waar in de poëzie en schilderkunst ook een dergelijke tendens was te zien. Dit inspireerde de jongere Cubaanse dichtersgeneratie, wiens voorbeelden de dichters van de Franse Parnassiens en de symbolisten werden. Afkerig van elke politieke retoriek trokken deze zich terug in zichzelf en legden de nadruk op de vergankelijkheid van alles en de onbelangrijkheid van het individu. Ju lián del Casal (1863-1893) was van hen de bekendste. Hij leefde als een bohemien en had een grote bewondering voor de Oosterse cultuur. Bij hem geen moraal, de schoonheid van het gedicht stond voorop. Hij werd een van de belangrijkste vertegenwoordigers van het modernismo, de belangrijke literaire stroming aan het eind van de vorige eeuw in geheel Spaans Amerika. Hier geen politieke verbondenheid, maar een artistieke, het gemeenschappelijk zoeken naar nieuwe versvormen en een nieuwe woordkeus om een nieuwe verfijning in de uitdrukkingswijze te brengen waarin de Spaans-klassieke als ook de Franse, Engelse en Oosterse invloeden verwerkt worden.

Deze geïntroverteerde poëzie was slechts begrijpelijk voor een klein publiek, voor diegenen die door hun opvoeding in de gelegenheid waren gesteld om een dergelijk invoelingsvermogen te kunnen opbrengen. Toch was poëzie overal erg populair. Op het platteland bloeide de traditie van de geimproviseerde décima (achtlettergrepig vers van tien regels), waarbij muzikale begeleiding onontbeerlijk was. Iemand die goed kon improviseren was een gevraagd man bij feesten en andere bijzondere gelegenheden. Daar bezong hij dan het leven van de guajiro (Cubaanse boer), de natuur of militaire gebeurtenissen. Dikwijls wijdde ook een ‘geletterde’ dichter zich aan dit genre, maar zijn décima's sloegen niet aan bij de grotere groepen van de bevolking. Op een enkele uitzondering na. De décima's van Juan Cristóbal Nápoles Fajardo (1829-1862) werden tijdens de onafhankelijkheidsoorlogen door jong en oud gezongen. Hij onderstreepte de nationale gevoelens door de nadruk te leggen op het Indiaanse verleden, op de oorspronkelijke bewoners, de siboneyes. Hij beschreef hun leven en gebruikte erg veel Indiaanse woorden voor namen en planten. Dit was door romantische dichters al wel vaker gedaan, deels uit nationalisme en deels uit exotisme. Maar El Cucalambé (bijnaam van Fajardo) schreef zo eenvoudig, dat iedereen zijn verzen van buiten kon leren en zingen. Ook was in die tijd het theater zeer populair. Maar dan niet het officiële theater, waarin moeilijke historische drama's aan de orde van de dag waren. Maar het komische volkstheater, het ‘teatro bufo’. Dit knoopte aan bij de traditie van Covarrubias, alleen werden de teksten nu opgeschreven en niet geïmproviseerd. De belangrijkste personages waren: de vrije neger die zich helemaal aan de gewoontes van de blanken aanpast of juist de neger die vasthoudt aan zijn traditionele Afrikaanse afkomst, de levenslustige mulattin met haar voorliefde voor zang en dans, en de idyllische galicische boer op het platteland. Er komt geen openlijke maatschappijkritiek aan te pas. Maar wel ligt de nadruk op de eigen situatie en de eigen zang- en danstradities.

Zo groeide er in de 19e eeuw gedeeltelijk onder druk van de politieke gebeurtenissen het interesse voor het eigen land en het eigen culturele leven bij de verschillende bevolkingsgroepen.

Julián del Casal

El Cucalambé

Ons Amerika
José Marti

De verwaande dorpeling denkt dat zijn gehucht de hele wereld omvat en zolang hij nu maar dorpshoofd blijft, of zijn rivaal, die hem zijn meisje heeft afgepakt, steeds opnieuw kan vernederen, of zolang er maar meer duiten in zijn spaarpot komen, maakt hij zich niet druk om wat zich daarbuiten afspeelt en weet daarom ook niets af van reuzen met zevenmijlslaarzen, die hem daarmee kunnen vertrappen, noch van de strijd van de kometen aan de hemel die, werelden verslindend, door de ingeslapen lucht gaan. Alle nog resterende gehuchten in Amerika moeten wakker worden geschud. Deze tijden zijn er niet naar om te gaan liggen slapen met een zakdoek op je hoofd, maar juist met wapens als kussen, zoals de kerels van Juan de Castellanos[1]: de wapens van het gezonde verstand die het van de andere winnen. Borstweringen gemaakt van ideeën zijn meer waard dan borstweringen van steen.

Er bestaat geen boeg die een wolk van ideeën kan doorklieven. Een krachtig idee, op het juiste ogenblik voor het aangezicht van de wereld ontvlamd, kan, evenals het mystieke vaandel bij het laatste oordeel, een pantsereskader tegenhouden. De volkeren die elkaar niet kennen moeten elkaar snel leren kennen, zoals zij die gezamenlijk ten strijde trekken. Zij die elkaar de vuist laten zien, als jaloerse broeders die beiden dezelfde grond willen hebben, of als iemand die degene met een beter huis dan hijzelf heeft benijdt, moeten elkaar zó bij de hand grijpen dat twee handen één worden. Laten zij, die, beschermd door een misdadige traditie, zich land van hun overwonnen broeder, hun te zwaar gestrafte broeder, hebben toegeëigend met de sabel besmeurd met bloed van hun eigen aderen, die broeder zijn land teruggeven, als ze niet willen dat het volk hen dieven noemt. Een rechtschapen mens vereffent ereschulden niet met geld, maar veeleer met een oorvijg. We kunnen niet langer het volk van bladeren zijn dat, de kroon beladen met bloesem, in de lucht leeft, zwiepend of ruisend al naar gelang het grillige licht hem koestert of stormen hem teisteren en vellen; de bomen moeten in het gelid gaan staan, opdat de reus met de zevenmijlslaarzen er niet door kan! Dit is het uur van de afrekening en van de gezamenlijke opmars, en wij moeten in gesloten gelederen optrekken, zoals het zilver in de wortels van het Andesgebergte.

Slechts zevenmaandskinderen zal het aan moed ontbreken. Mannen die geen vertrouwen in hun land hebben zijn als zulke kinderen. Omdat henzelf de moed ontbreekt, misgunnen ze die aan anderen. Hun slappe arm, hun arm met geverfde nagels en een armband, hun arm van Madrid of Parijs, reikt niet tot aan de moeilijk grijpbare boom en ze zeggen dat die boom niet bereikt kan worden. De schepen moeten volgeladen worden met die schadelijke insecten, die het vaderland dat ons voedt tot op het bot afknagen. Als ze Parijzenaars of Madrilenen zijn, laten ze dan naar het Prado gaan met zijn lantaarns, of laten ze naar Tortoni gaan om sorbets te eten. Het zijn timmermanszonen, die zich ervoor schamen dat hun vader timmerman is! Het soort dat, geboren in Amerika, zich schaamt voor de moeder die hen heeft grootgebracht, omdat ze daardoor een indiaans schort dragen en die - de schooiers - hun zieke moeder verloochenen en in haar ziekbed aan haar lot overlaten! Want wie is er nu een kerel, hij die bij zijn moeder blijft om haar van haar ziekte te genezen, of hij die haar aan het werk zet op een plaats waar ze niet gezien kan worden, en met een worm als das in de verrotte landen op haar kosten leeft, terwijl hij kwaad spreekt van de schoot die hem droeg en op de rug van zijn papieren kazak het opschrift van verrader ronddraagt? Deze zonen van ons Amerika, dat zich redden moet met zijn indianen en dat het steeds beter gaat; deze deserteurs

die om een geweer vragen in de legers van Noord-Amerika, dat zijn indianen in hun eigen bloed smoort en steeds bergaf gaat! Die tere zielen, die mannen zijn maar geen mannenwerk willen doen! Ging Washington, die dit land voor hen gemaakt heeft, soms naar de Engelsen, ging hij in de jaren waarin hij hen zag oprukken tegen zijn eigen land bij de Engelsen leven? Deze 'toonbeelden' van eer, die hem in het buitenland over de grond slepen, zoals de toonbeelden van de Franse Revolutie, dansend en snoevend, hun rollende 'r' lieten slepen[2.]!

En in welk vaderland kan een mens nu trotser zijn dan in onze smartelijke republieken van Amerika, opgericht tussen de zwijgende massa's indianen, gepaard gaand met de luidruchtige strijd tussen boek en kerkkandelaar, op de bebloede armen van een honderdtal apostelen? Nooit zijn in een korter historisch tijdsbestek uit zo uiteenliggende factoren zulke vergevorderde en hechte naties opgebouwd. De hoogmoedige denkt dat de aarde er is om hem als voetstuk te dienen omdat hij een vlotte pen of een kleurrijk woordgebruik heeft, en hij beschuldigt zijn eigen republiek van onverbeterlijke onbekwaamheid, omdat haar nieuwe oerwouden hem niet voortdurend de gelegenheid geven door de wereld te gaan als vermaard patser, die Perzische merries ment en de champagne rijkelijk laat vloeien. De onbekwaamheid zit niet in het zojuist ontstane land, dat vraagt om passende bestuursvormen en een zinvolle grootsheid, maar in hen die volkeren met een eigen karakter, op een bijzondere en gewelddadige manier samengevoegd, willen besturen met wetten, geërfd van vier eeuwen vrije toepassing in de Verenigde Staten, van negentien eeuwen monarchie in Frankrijk. Met een decreet van Hamilton brengt men de borststoot van de hengst van de *llano*bewoner niet tot stilstand[3.]. Met een zin van Sieyès[4.] komt het gestolde bloed van het indiaanse ras niet opnieuw tot leven. Om goed te regeren moet men waar geregeerd wordt aandacht schenken aan wat er is; en de goede regeerder in Amerika is niet hij die weet hoe Duitsers of Fransen geregeerd worden, maar hij die weet uit welke elementen zijn eigen land is opgebouwd en hoe hij hieraan leiding kan geven om door middel van methoden en instellingen, in het land zelf ontstaan, tot die begerenswaardige staat te komen waarin ieder mens zichzelf kent en tot zijn recht kan komen, en allen meegenieten van de overvloed die de Natuur al diegenen van het volk verschafte die het land met hun werk vruchtbaar maken en met hun leven verdedigen. De regering moet uit het land voortkomen. De geest van de regering moet die van het land zijn. De regeringsvorm moet in overeenstemming zijn met de grondwet die past bij het land. De regering is niet anders dan het evenwicht tussen de natuurlijke elementen van het land. Daarom heeft de natuurmens het in Amerika gewonnen van het geïmporteerde boek. De natuurmensen wonnen het van de gekunstelde geleerden. De autochtone mesties won het van de exotische creool[5.]. Het gaat niet om een strijd tussen de beschaving en de barbaarsheid, maar tussen

de onbruikbare geleerdheid en de natuur. De natuurmens is goed, en respecteert en beloont mensen met meer ontwikkeling dan hij, zolang deze geen misbruik maken van zijn respect om hem te benadelen of hem te beledigen door hem links te laten liggen. Want dat vergeeft de natuurmens niet en hij is bereid met geweld het respect te heroveren van degene die zijn gevoelens krenkt of zijn belangen schaadt. Dankzij hun overeenkomst met deze versmade natuurlijke elementen zijn de tirannen van Amerika aan de macht gekomen; en zij zijn gevallen zodra zij deze verraden hadden. Met de tirannieën hebben de republieken geboet voor hun onvermogen de ware elementen van het land te leren kennen, daarvan de bestuursvormen af te leiden en ermee te regeren. Regeren over een nieuw volk betekent scheppen. Bij volkeren, samengesteld uit ontwikkelde en onontwikkelde elementen, zullen de onontwikkelde regeren door hun gewoonte om daar waar de ontwikkelde elementen de kunst van het regeren niet leren twijfelgevallen met geweld te lijf te gaan en op te lossen. De onontwikkelde massa is traag en bedeesd in zaken die met intelligentie te maken hebben en wil goed geregeerd worden; maar als de regering haar kwetst, schut zij deze van zich af en regeert zelf. Hoe kunnen er ooit regeerders van de universiteiten afkomen als er in Amerika geen universiteit bestaat waar de grondbeginselen van de regeerkunst onderwezen worden, d.w.z. de analyse van de specifieke elementen van de Amerikaanse volkeren. Om daarachter te komen trekken de jongeren de wereld in met Franse- of Yankeebrillen op en zij streven ernaar een volk te regeren dat zij niet kennen. Er zou niemand tot de politieke loopbaan toegelaten moeten worden die de grondbeginselen van de politiek niet kent. Bij wedstrijden moet de prijs niet naar de beste ode gaan maar naar de beste studie over de factoren van het land waarin men leeft. In de krant, in de collegezaal, op de academie, moet men de nadruk leggen op de studie van de wezenlijke factoren van het land. Ze te kennen is voldoende, zonder blinddoek of omhaal van woorden; want wanneer opzettelijk of uit vergeetachtigheid een deel van de waarheid wordt achtergehouden, komt men op den duur door de waarheid die ontbrak ten val. Want zij groeit wanneer ze verwaarloosd wordt en gooit wat zonder haar ontstaat omver. Het probleem oplossen nadat men zijn elementen heeft leren kennen is gemakkelijker dan het op te lossen zonder ze te kennen. De natuurmens komt, verontwaardigd en sterk, en gooit de opeengehoopte rechtspraak uit de boeken omver, omdat ze niet wordt uitgeoefend in overeenstemming met de duidelijk zichtbare behoeften van het land. Kennen is oplossen. Het land kennen en het overeenkomstig die kennis regeren is de enige manier om het van tirannieën te bevrijden. De Europese universiteit moet plaats maken voor de Amerikaanse universiteit. De geschiedenis van Amerika, vanaf de Inca's tot nu toe, moet zo geleerd worden dat men haar op zijn duimpje kent, ook al zou de geschiedenis van de archonten van Griekenland er niet aan te pas komen. Ons Griekenland verdient de voorkeur boven het Griekenland dat niet het onze is. Dat hebben wij harder nodig. Nationale politici moeten exotische politici vervangen. Laten we de wereld op onze republieken enten; maar de stam moet die van onze republieken zijn. En laat de overwonnen schoolfrik zwijgen; want er is geen vaderland waarin de mens trotser kan zijn dan in onze smartelijke Amerikaanse republieken.

Met onze voeten in de rozenkrans, een blank hoofd en een indiaans en creools geverfd lichaam kwamen wij onverschrokken op de wereld der naties. Met het vaandel van de Heilige Maagd trekken we er nu opuit om de vrijheid te veroveren. Een priester, een paar luitenants en een vrouw stichten in Mexico de republiek op de schouders van de indianen. Een Spaanse kanunnik geeft, beschermd door zijn priestergewaad, onderwijs in de Franse vrijheid aan enige veelbelovende aankomende studenten, die later de generaal van Spanje als leider van Centraal Amerika tegen Spanje inzetten. Met gewoonten van een monarchie en met de Zon

als moederborst begonnen de Venezolanen in het noorden volkeren te stichten en de Argentijnen in het zuiden. Toen de twee helden op elkaar stootten en het continent begon te trillen, maakte er één, en niet de kleinste, rechtsomkeert. En omdat heldenmoed in vredestijd schaarser is, aangezien hij dan minder roemrijk is dan in oorlogstijd; omdat het voor de mens gemakkelijker is eervol te sterven dan ordelijk te denken; omdat men beter kan regeren met geëxalteerde en eensgezinde gevoelens dan na de strijd leiding geven aan uiteenlopende, arrogante, exotische of ambitieuze gedachten; omdat de krachten, opgerold in het weggemoffelde heldendicht, met de hun eigen katachtige behoedzaamheid en met de druk van de werkelijkheid het gebouw ondermijnden dat in de ruwe en karakteristieke streken van ons mesties Amerika, bij de volkeren met blote benen en een kazak uit Parijs, de vlag had gehesen van de volkeren, gevoed met regeersap, tijdens de onafgebroken toepassing van de rede en de vrijheid; of omdat de hiërarchische opbouw van de koloniën de democratische organisatie van de Republiek in de weg stond, of omdat de hoofdsteden met hun keurig gestrikte das het platteland met zijn rijlaarzen buiten lieten staan, of omdat de verlossers met hun bijbelwijsheid niet begrepen dat de revolutie die zegevierde met de ziel van het land, los van de stem van de heiland, ook samen met die ziel moest regeren en niet tegen of zonder haar; - dáárom begon Amerika te lijden en lijdt het nog steeds, vermoeid door het aanpassen van tegenstrijdige en vijandige elementen, geërfd van een despotisch en verdorven kolonisator, aan geïmporteerde ideeën en vormen die door hun gebrek aan plaatselijke realiteit het logisch regeren vertraagd hebben. Het continent, gedurende drie eeuwen ontwricht door een gezag dat het recht van de mens op het gebruiken van zijn verstand niet erkende, vormde een regering met het verstand als basis, zonder daarbij aandacht of gehoor te schenken aan de onwetenden die het hadden geholpen om op eigen benen te gaan staan; het verstand van allen wat de zaken van allen betreft en niet het universitaire verstand van een enkeling boven het boerenverstand van anderen. Het probleem van de onafhankelijkheid was niet de verandering van vormen maar de verandering van geest.

Met de onderdrukten zou men gemene zaak moeten maken om het systeem te waarborgen, dat tegengesteld is aan de gezagsbelangen en -gewoonten van de onderdrukkers. De tijger, verschrikt door het geweervuur, keert 's nachts terug naar de plaats van de prooi. Hij sterft terwijl zijn ogen vlammen schieten en met zijn klauwen in de lucht. Men hoort hem niet aankomen want hij komt op fluwelen klauwen. Als de prooi wakker wordt, heeft ze de tijger al bovenop zich liggen. De kolonie bleef voortleven in de republiek, en ons Amerika is bezig om zijn grote dwalingen te boven te komen - de hoogmoed van de voornaamste steden, de blinde zege van de geminachte boeren, de overmatige import van vreemde ideeën en formules, de onbillijke en lompe minachting voor het inheemse ras - met behulp van de superieure kracht, bemest met het benodigde bloed van de republiek die strijdt tegen de kolonie. De tijger wacht

achter elke boom, ineengedoken in elke hoek. Hij zal sterven met zijn klauwen in de lucht terwijl zijn ogen vlammen schieten.

Maar ‘deze landen zullen hun moeilijkheden te boven komen’, zoals de Argentijn Rivadavia[6.] aankondigde, die zich in ruwe tijden aan fijne manieren bezondigde; bij de machete past geen zijden schede en men kan in het land dat met de lans gewonnen werd de lans ook niet achter zich werpen, omdat hij dan kwaad wordt en bij de deur van het Congres van Iturbide[7.] gaat staan ‘opdat ze de blonde tot keizer maken’. Deze landen zullen hun moeilijkheden te boven komen, want in de geest van matiging die door de serene harmonie van de Natuur in het continent van het licht schijnt te heersen, en door de invloed van de kritische lectuur die in Europa de speculatieve lectuur van de falanstère[8.], waarvan de vorige generatie doortrokken was heeft opgevolgd, wordt in Amerika in deze werkelijke tijden de werkelijke mens geboren.

Wij waren een droombeeld, met de borst van een atleet, de handen van een fat en het voorhoofd van een kind. Wij waren een masker, met de kniebroek uit Engeland, het vest uit Parijs, het jack uit Noord-Amerika en de muts uit Spanje. De indiaan liep sprakeloos om ons heen en ging de bergen in, naar de hoogste top, om zijn kinderen te dopen. Bespied zong de neger 's nachts de muziek van zijn hart, alleen en onbekend, tussen de golven en de wilde dieren. De boer, de schepper, keerde zich blind van verontwaardiging tegen de op hem neerkijkende stad, tegen zijn schepping. Wij waren kousebanden en toga's, in landen die ter wereld kwamen met touwschoenen aan hun voeten en een hoofddoek om. Het zou in de aard van de zaak hebben gelegen om met de liefde van het hart en de durf van de stichters de hoofddoek met de toga te verbroederen; om de indiaan vrij te maken; om voldoende plaats in te ruimen voor de neger; om de vrijheid aan te passen aan het lichaam van hen die in opstand kwamen en in naam van die vrijheid de overwinning behaalden. Wij bleven zitten met de rechter, de generaal, de geletterde en de geestelijke. De engelachtige jeugd wierp, als op de armen van een octopus gezeten, haar hoofd met een kroon van wolken omhoog naar de Hemel, waarna het met steriele glorie terugviel. Het natuurlijke volk vertrapte, gedreven door zijn instinct en blind door de triomf, de gouden scepter. Noch het Europese boek, noch het Yankeeboek, gaven de sleutel tot het Spaansamerikaanse raadsel. Men probeerde het met haat en het ging de landen van jaar tot jaar slechter. Moe van de nutteloze haat, van het verzet van het boek tegen de lans, van de rede tegen de kerkkandelaar, van de stad tegen het platteland, van het onmogelijke imperium van de stedelijke kasten, verdeeld over de natuurlijke, woelige of trage natie, begint men het bijna onbewust met liefde te proberen. De volkeren staan op en begroeten elkaar. ‘Hoe zijn wij?’, vragen ze elkaar; en zij zullen elkaar zeggen hoe ze zijn. Wanneer er zich in Cojímar een probleem voordoet, dan gaat men de oplossing niet in Danzig zoeken. Het colbert komt nog uit Frankrijk, maar het denken begint Amerikaans te worden. De jongeren van Amerika stropen hun mouwen tot de ellebogen op, steken hun handen diep in het deeg en laten het rijzen met het gist van hun zweet. Ze begrijpen dat er te veel geïmiteerd wordt en dat hun redding in het scheppen ligt. Scheppen is het wachtwoord van deze generatie. Wijn van banaan; en ook al blijkt die zuur te zijn, het is onze wijn! Men begrijpt dat de regeringsvormen van een land zich moeten aanpassen aan zijn natuurlijke elementen; dat de absolute ideeën in relatieve vormen gegoten moeten worden,

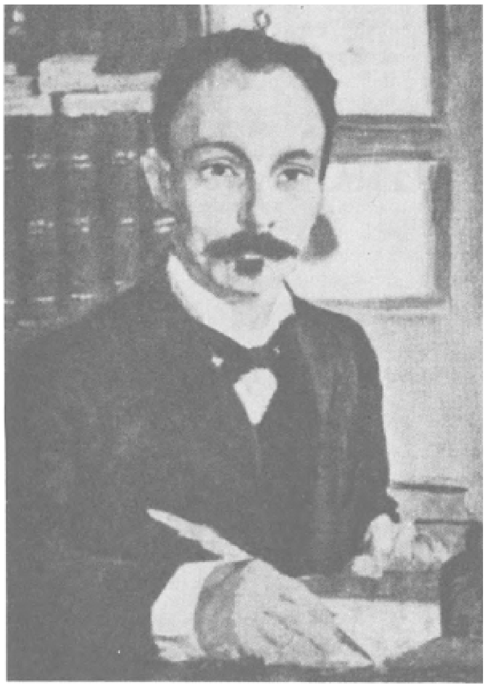
willen ze niet door een formele fout vallen; dat de vrijheid, om levensvatbaar te zijn, oprecht en volledig moet zijn; dat de republiek sterft als zij haar armen niet voor iedereen opent en samen met iedereen verder gaat. De tijger sluipt zowel van binnenuit als van buitenaf door de spleet. Op bevel van de generaal richt de cavallerie zich tijdens de mars naar de pas van de infanteristen. Want als hij de infanteristen achterlaat, wordt zijn cavallerie omsingeld door de vijand. Strategie is politiek. De volkeren moeten steeds kritiek op elkaar leveren, want kritiek is gezond; maar wel vanuit één gemoed en één geest. Afdalen tot de ongelukkigen en ze opheffen in je armen! Het natuurlijke bloed dat kookt en klotst door de aderen van het land stuwen! Rechtop, met de vrolijke ogen van werkers, groeten de nieuwe, Amerikaanse mensen elkaar van volk tot volk. De natuurlijke staatslieden komen voort uit de directe studie van de Natuur. Zij lezen om toe te passen en niet om te copiëren. Zij lezen om de moeilijkheden in hun oorsprong. De redenaars beginnen sober te worden. De toneelschrijvers voeren de inheemse karakters ten tonele. De academies bespreken levensvatbare thema's. De poëzie knipt zijn lange haren à la Zorrilla[9.] af en hangt zijn kleurige vest aan de roemrijke boom. Het proza, flonkerend en gezuiverd, zit vol ideeën. De regeerders in de indianenrepublieken leren indiaans.

Amerika zal zich redden uit al zijn gevaren. Op sommige republieken ligt de octopus te slapen. Andere beginnen volgens de wet van het evenwicht in dolle en bewonderenswaardige vaart naar zee te rennen om de verloren eeuwen terug te winnen. Weer andere vergeten dat Juárez[10.] rondreed in een koets getrokken door muilezels en nemen een wagen voortgestuwd door de wind met een zeepbel als koetsier; het gif dat luxe heet, deze vijand van de vrijheid, bederft de lichtzinnige en opent de poort voor het buitenland. En weer andere louteren hun viriele karakter met de epische geest van de bedreigde onafhankelijkheid. Nog weer andere kweken tijdens de strooftochten in het buurland het krijgsvolk dat henzelf kan verslinden. Maar misschien loopt ons Amerika nog een ander gevaar, dat niet uit hemzelf voortkomt maar uit het verschil in afkomst, methodes en belangen tussen de twee continentale factoren, want het uur is nabij waarop een ondernemend en krachtig volk, dat ons Amerika niet kent, en het minacht, intieme relaties komt opeisen. En aangezien viriele volkeren, die zichzelf op eigen kracht gemaakt hebben met behulp van het geweer en de wet, enkel en alleen maar houden van viriele volkeren; aangezien het uur van de mateloosheid en de eerzucht, waarvan Noord-Amerika zich misschien bevrijdt doordat de zuiverste elementen van zijn bloed de overhand krijgen, of waarin de wraakzuchtige en inhalige massa's, de traditie van de veroveringen en het belang van een handige caudillo hem zouden kunnen storten, nog niet zo nabij is, zelfs in de ogen van de meest schichtige figuur, dat hij tijd besteedt aan het voortdurende en bescheiden laten blijken van de eigen trots waarmee hij dat uur het hoofd zou kunnen bieden en het zou kunnen afwenden; aangezien zijn decorum van een republiek ten overstaan van de oplettende volkeren van het Universum op Noord-Amerika werkt als een rem, die nog niet de kinderlijke uitdaging, de duidelijk tentoongespreide arrogantie of de moorddadige tweestrijd van ons Amerika hoeft weg te nemen, is het de dringende plicht van ons Amerika zichzelf te leren hoe het is, één in ziel en doelstelling, snelle overwinnaar van een verstikkend verleden, slechts bevlekt met de bloedige mest die door de strijd met de ruïnes aan onze handen ontrukt wordt, en met het bloed van de aderen die onze meesters vol gaten voor ons achterlieten. De minachting van het geweldige buurland, dat ons Amerika niet kent, vormt het grootste gevaar; en het wordt tijd - want de dag van het bezoek is nabij - dat het buurland ons leert kennen, opdat het ons niet minacht. Misschien zou het er anders uit onwetendheid toe komen zijn zinnen op ons te zetten. Zodra het ons zou kennen, zou het daarentegen uit respect zijn handen van ons aftrekken.

Men moet vertrouwen hebben in het goede in de mens en het slechte in hem wantrouwen. Men moet het goede de gelegenheid geven zich te openbaren en over het slechte te zegevieren. Zo niet, dan zegeviert het slechte. De volkeren moeten een schandpaal hebben voor wie hen tot zinloze haatgevoelens aanzet; en een andere voor wie hen niet op tijd de waarheid zegt.

Er is geen rassenhaat, want er zijn geen rassen. De zwakke en ziekelijke denkers, de denkers van bij de lamp, rijgen de rassen aaneen en rakelen ze op uit boeken, rassen die de rechtvaardige reiziger en de hartelijke waarnemer tevergeefs zoeken in de rechtvaardigheid van de Natuur, waar de universele identiteit van de mens in het oog springt in de zegevierende liefde en de onstuimige begeerte. De ziel stroomt, gelijk en eeuwig, uit de lichamen die verschillen van vorm en kleur. Wie de tegenstellingen en de rassenhaat voedt en propageert, zondigt tegen de Mensheid. Maar in de mengelmoes der volkeren hopen zich in de nabijheid van andere, verschillende volkeren bijzondere en actieve karaktereigenschappen op, wat ideeën en gewoontes, uitbreiding en verwerving, ijdelheid en gierigheid betreft, die uit de latente staat van nationale zorgen in een periode van interne wanorde of van overhaaste bundeling van karaktereigenschappen van het land zouden kunnen veranderen in een ernstige bedreiging voor de geïsoleerde en zwakke buurlanden, die door het sterke land vergankelijk en minderwaardig worden verklaard. Denken is dienen. Men moet ook niet uit dorpse antipathie een aangeboren en fatale slechtheid bij het blonde volk van het continent veronderstellen, omdat het onze taal niet spreekt, en het huis niet ziet zoals wij het zien, noch op ons lijkt wat zijn politieke gebreken betreft, die van de onze verschillen; ook heeft het niet veel op met de opvliegende en donkerblonde mensen, noch kijkt het met milde blik vanaf zijn nog lang niet zekere hoogte naar hen die minder begunstigd door de Geschiedenis stap voor stap heldhaftig de weg van de republieken beklimmen; noch moet men de duidelijke gegevens van het probleem verborgen houden, dat voor de vrede der eeuwen opgelost kan worden met de juiste studie en de stilzwijgende en dringende vereniging van de continentale ziel. Want reeds klinkt de eensgezinde hymne; de huidige generatie draagt het nijvere Amerika op zijn schouders over de weg, begaanbaar gemaakt door hun voortreffelijke voorouders; vanaf de Río Bravo tot aan de Straat van Magallanes strooide de Grote Semí[11.], gezeten op de rug van de Condor, het zaad van het nieuwe Amerika uit over de romantische naties van het continent en over de smartelijke eilanden in de zee!

(Gepubliceerd in Mexico, 30 januari 1891)



José Martí

Vertaald door werkgroep RU Leiden:
Sandra Brunnekreeft
Ton Ceelen
Elisabeth van Eben
Francis Jousma
Maarten Meeuwes
Ineke Phaf
Nicolien Sjollema
Caroline van der Valk
Met dank aan Prof. J. Lechner

Eindnoten:

1. Juan de Castellanos (1522-1607); Spaanse priester en schrijver, schreef *Elegias de varones ilustres de las Indias* (1589), waarin de geschiedenis van de Conquista wordt verteld.
2. Bedoeld wordt hier dat in het Frankrijk van die tijd de uitspraak van de 'r' verandert. De rollende 'r' wordt een keel 'r'.
3. De *llano*bewoner richt zijn paart zo af, dat het met een borststoot een ander, vluchtend of op hol geslagen, paard ten val kan brengen.
4. De adellijke abt Emmanuel Josep Sieyès (1748-1836); Franse politicus.
5. Een creool is een in Amerika geboren Spanjaard of een telg van een reeds meerdere generaties in Amerika wonende familie van Spaanse origine. Zij concentreren zich niet op de autochtone Amerikaanse cultuur, maar blijven op Spanje of/en Frankrijk georiënteerd.
6. Bernardino Rivadavia (1780-1850); liberale Argentijnse staatsman, president in 1826-27.
7. Augustín de Itúrbide (1783-1824); een van de konservatieve leiders van de Mexicaanse onafhankelijkheidsoorlog, tegenstander van de revolutionairen Hidalgo en Morelos. Hij kroonde zichzelf in 1822 tot Keizer Augstín I van Mexico, werd in 1823 door de republikeinen ten val gebracht en gefusilleerd.

8. Charles Fourrier (1772-1837); Frans filosoof en socioloog, zgn. utopisch socialist. Volgens zijn maatschappelijk model was de maatschappij ingedeeld in falanstères, d.i. arbeiderskolonies wonende in huurkazernes voor ± 1600 gelijkgezinden.
9. José Zorrilla y Moral (1817-1893); Spaanse laatromantische dichter.
10. Benito Juárez (1806-1872); Mexicaanse demokratische politicus en jurist van indiaanse komaf. President van 1858 tot 1872.
11. Semí; godheid van de Cubaanse indianen, die alle natuurkrachten vertegenwoordigde.

Mijn ridder
José Marti

's Ochtends
Wekte mij
Mijn kleintje
Met een dikke kus.
Schrijlings
Op mijn borst gezeten
Maakte hij teugels
Van mijn haren.
Hij dronken van plezier,
Van plezier ik dronken,
Gaf mijn ridder
Mij de sporen:
Wat een zachte sporen
Zijn twee frisse voetjes!
Wat lachte
Mijn ruitertje!
En ik kuste
Zijn kleine voetjes,
Twee voetjes
Die precies
Passen
In één enkele kus!

José Martí
(Uit: Ismaelillo)

Franse kroniek
De beklemmende actualiteit van Flaubert
Pierre H. Dubois

Over een goed half jaar, op 8 mei 1980, is het een eeuw geleden dat de Franse schrijver Gustave Flaubert overleed. Men kan niet zeggen dat hij vergeten is. Integendeel: er zijn maar weinig schrijvers voor wie de belangstelling zo sterk is toegenomen als juist voor hem, en in de laatste decennia. Men behoeft om dat te illustreren alleen maar te denken aan het fenomenale (in alle betekenissen van het woord) werk van Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, dat helaas onvoltooid zal blijven, maar in de drie verschenen delen toch al duizenden bladzijden telt, en dat op de koop toe eerder vanuit verzet tégen dan uit bewondering vóór de schrijver ontstond.

In zijn monografie over Gustave Flaubert schreef Albert Thibaudet in 1935:

> De ongeveer zestig jaar van het bestaan van Flaubert van 1820 tot 1880, beslaan precies het midden en de volheid van de negentiende eeuw. Hij heeft door zijn hele wezen en door heel zijn kunst tot die eeuw behoord en is die in geen enkel opzicht te buiten gegaan. Hij was geschapen om er het beeld en de synthese van te geven, om er op intelligente wijze alle romantische en realistische kracht van te verenigen... Men kan het voorbeeld van Flaubert niet beperken tot de historische evocatie en tot de naturalistische of realistische roman. *Madame Bovary* heeft een stroom van analytische romans voortgebracht, *L'Education sentimentale* een stroom van autobiografische romans. Men ziet hoe nu nog recente vormen van de roman de richtingen van Flaubert volgen.

Meer dan veertig jaar na deze typering zijn er vooral twee dingen duidelijk. In de eerste plaats dat het waar is dat hij een beeld en een synthese van de negentiende eeuw heeft gegeven en dat hij de romankunst diepgaand heeft beïnvloed. In de tweede plaats dat het onjuist is dat zijn kunst tot die vorige eeuw behoort en deze in geen enkel opzicht te buiten gaat. Het tegendeel lijkt eerder waar: de herkenning van het kunstenaarschap van Flaubert in de tweede helft van de twintigste eeuw bewijst hoezeer zijn inzichten in de creativiteit de negentiende eeuw juist te buiten gingen en pas een aansluiting vonden in onze tijd. Dat hangt, geloof ik, samen met wat ik zou willen noemen de paradox van de objectiviteit.

Sinds de publikatie van *Madame Bovary* in 1856, van *Salammbô* in 1862, van *L'Education sentimentale* in 1869 (de definitieve versie van deze roman, waarvan hij een eerste versie schreef in 1845, die veel later eveneens is uitgegeven, in 1963), sinds *La Tentation de saint Antoine*, in 1874, *Trois contes*, in 1877 en het postuum verschenen *Bouvard et Pécuchet*, gold Flaubert, met name bij de naturalisten en de groep van Médan als een meester. Hij heeft zich daar nooit veel van aangetrokken, want hij weigerde zich met enige literaire stroming te identificeren of te doen identificeren en wie de literatuur niet alleen in een historisch perspectief beschouwt (en wie dat wél doet, weet niet wat literatuur is) begrijpt dat men Flaubert niet tot een naturalisme kan verkleinen.

Die min of meer contemporaine waardering is gevolgd door een periode van verwaarlozing en zelfs geringschatting door latere generaties. Zijn afstandigheid, zijn stilistische perfectiedrang, zijn anti-subjectivisme, schiepen een beeld van kille, esthetiserende ongenaakbaarheid en hooghartigheid, een schrijver van, zoals Malraux het formuleert, ‘des beaux romans paralysés’, tegenstander van de

persoonlijkheidscultus die sinds Barrès een zo essentiële rol in de Franse letteren heeft gespeeld en, via deze, ook elders in Europa.

Is dat een juiste optiek? Ik denk het niet, en het literatuur-onderzoek begint daar ook wel achter te komen. 'Ik houd er niet van het publiek te "interesseren" met mijn persoon', schreef Flaubert eens aan zijn vriend Ivan Toergenjef. En het is waar dat hij er tijdens zijn leven zoveel mogelijk voor gewaakt heeft niets van zichzelf aan de openbaarheid prijs te geven. Hij leidde een kluizenaarsbestaan, liet zich weinig met literaire kringen en society-genoegens in en dreef dat zover dat hij zelfs, Louise Colet, de minnares die hij er negen jaar op nahield (en dan nog met een onderbreking van drie jaar!) niet over de vloer wilde hebben in zijn woning in Croisset bij Rouen: zij ontmoetten elkaar van tijd tot tijd halverwege Rouen-Parijs om een nacht samen door te brengen en de volgende morgen ieder zijns weegs te gaan...

Ten spijt van die discretie weten we toch heel wat van Flaubert af. Om te beginnen is er erg veel van zijn werk bewaard gebleven dat hijzelf niet publiceerde, en dat al sinds zijn jeugd. En in de tweede plaats had ook hij - en waarschijnlijk meer dan vele anderen - behoefte aan een veiligheidsklep, een uitlaat, die hij vond in zijn correspondentie. Wat hij in zijn leven niet deed, deed hij in zijn brieven: zich uitspreken over zijn persoon, zijn denken, zijn voelen, zijn kijk op het leven en op de mensen, zijn opvattingen over kunst, over schrijven, over zijn werk. Al vier jaar na zijn dood verscheen een door Guy de Maupassant ingeleide bundel *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, en in 1887 het eerste van de vier delen *Correspondance*, uitgegeven door Flauberts nicht Caroline Commanville. Een vijfde deel met brieven aan haarzelf verscheen in 1906. Na een ongewijzigde

herdruk in 1910 kwam er een aangevulde in negen delen (de Edition Conard) tussen 1926 en 1933, in 1954 gevolgd door een supplement. Het is onloochenbaar dat mede daardoor de belangstelling voor Flaubert zeer is gegroeid. Men kan op dit ogenblik minstens drie uitgaven van zijn verzamelde werken kopen, allemaal uit de laatste jaren, talrijke edities van zijn hoofdwerken en een jaar of vijf geleden is Gallimard begonnen met de uitgave in de Pléiade (waarin de werken al waren opgenomen) van de *Correspondance.* Tot dusver is daar nog maar één deel van verschenen, omdat de verzorger ervan, Jean Bruneau, niet alleen voor een tekst zorgt die de meest volledige en best geannoteerde is die we tot dusver kennen, maar ook nog voortdurend speurt naar onuitgegeven brieven. Het zijn er inmiddels zo'n kleine vierduizend geworden, waarvan ongeveer één tiende in dit eerste deel is opgenomen.

De brieven van Flaubert behoren tot de boeiendste epistolaire literatuur die we kennen en het is dan ook niet meer dan een zaak een ‘eenvoudige rechtvaardigheid’ dat er nu ook een keuze uit toegankelijk is gemaakt in het Nederlands door de publikatie van een deeltje in de Privé-domeinreeks, getiteld *Haat is een deugd.* Een bloemlezing, méér is het niet: ongeveer 160 brieven of brieffragmenten. Maar het is voldoende om een indruk te geven van de rijkdom die deze correspondentie vertegenwoordigt. Keuze, nawoord en vertaling zijn van E. Borger, die daar onmiskenbaar zorg aan heeft besteed en zowel een goede keuze deed als een zorgvuldige vertaling maakte. Hij verwoordt zijn keuze in het nawoord overigens nauwelijks en dat is bij deze proporties ook bijna niet mogelijk. Als hij dan ook ironisch opmerkt dat de lezer er met een gerust hart van kan uitgaan ‘dat hij ook in deze bloemlezing flink gemanipuleerd wordt’, is dat formeel natuurlijk helemaal juist, - een persoonlijke voorkeur immers van één op tien. Maar wie de correspondentie kent, ziet wel dat bij alle persoonlijke voorkeur hier ter dege een inzicht in de aard en de betekenis van Flaubert en diens brieven heeft meegespeeld dat op een behoorlijke kennis van zaken gebaseerd is.

De titel van het boek heeft Borger ontleend aan een (in de bundel niet opgenomen) brief aan Prinses Mathilde, waarin Flaubert zegt: ‘Dat gelijk stellen van goed en kwaad, van mooi en lelijk, die onbenullige zachtzinnigheid, die wijdverbreide zalverigheid, is een van de plagen van onze tijd. Haat is een deugd!’ Er staat wel een andere brief in, van dezelfde datum, 8 september 1871, aan George Sand, waarin ook over de haat wordt gesproken: ‘Ach! dierbare geëerde collega, kon u maar haten! Dááraan heeft het u ontbroken, aan haat’. Men zou denken dat Flaubert van haat vervuld was; men hééft dat ook wel eens gedacht. Maar zijn ‘haat’ was afkeer van een zich verburgerlijkende, meer en meer naar de collectiviteit neigende wereld.

> Le monde va devenir bougrement bête - schreef hij aan zijn vriend Louis Bouilhet - d'ici à longtemps ce sera bien ennuyeux. Nous faisons bien de vivre maintenant. Tu ne croirais pas que nous causons beaucoup de l'avenir de la société. Il est pour moi presque certain qu'elle sera, dans un temps plus ou moins éloigné, régie comme un collège. Les pions feront la loi. Tout sera en uniforme.

En iets eerder aan zijn jonggestorven vriend Alfred Le Poittevin (wiens zuster Laure de moeder zou worden van Guy de Maupassant): ‘De enige manier om niet ongelukkig te zijn is je in de Kunst opsluiten en al het overige aan je laars te lappen’.

Wie deze brieven leest, weet dat er achter de romantische realist, achter deze Normandiër, die als alle Normandiërs een voorkeur had voor openhartige ongekuiste

taal, die tekeer kon gaan als geen ander en wiens brieven tot de meest directe en verrukkelijke lectuur behoren, een uiterst gevoelig en kwestbaar man schuilging. De brieven tonen dat veel onverhulder dan zijn werken; iedere schrijver zou ze in zijn boekenkast behoren te hebben als een soort getijdenboek. Maar ook voor anderen zijn ze zo menselijk belangwekkend dat het niet verbazingwekkend is dat de in 1970 overleden Oxfordse hoogleraar Enid Starkie, die kort voor haar dood een tweedelige Flaubert-biografie voltooide, daarin met betrekking tot de correspondentie de opmerking maakte:

> It is a valuable treasure-chest of discussion of an enormous number of literary and moral topics, over half a century... Thus in the future, the Correspondence may become Flaubert's most popular and widely read book, the one in which he had most fully distilled his personality and his wisdom.

Al blijft natuurlijk waar wat de uitgever van zijn brieven, Jean Bruneau, in zijn inleiding bij de Pléiade-editie zegt:

> Rien n'aurait plus consterné Flaubert que cette phrase d'un critique: ‘Je suis de ceux qui voient en la correspondance le chef-d'oeuvre de Flaubert’. Les chefs-d' oeuvres de Flaubert sont ses romans, mais ses lettres, si perspicaces, si vivantes, si émouvantes dans leur ton si naturel et si varié, forment comme un piédestal aux statues des héros qu'il a créés.

Het belang van Flauberts brieven is inderdaad zeer gevariëerd en van verschillende aard. Zij treffen door de geweldige spontaniteit, de persoonlijke toon waarop de schrijver zich over alles, de wereld, het leven, zijn medemensen, het geld, de kunst, de liefde, de sexualiteit, zijn eigen werk, de politiek, de vriendschap, etc., uit. En het treft des te meer omdat hij in zijn werk tot het uiterste bekommerd was om de artistieke perfectie, waarvan hij zijn religie maakte en die hij tot in het oneindige volhield, dagen en weken slijpend aan een zin, zoekend naar het enig juiste woord.

Dat betekent geen tegenspraak. Die tot het uiterste gecontroleerde schriftuur van het oeuvre, dat voortdurend aan betekenis wint, en de geweldige natuurlijkheid in de brieven vervolledigen elkaar door de verhelderende belichting van de pogingen om die perfectie te bereiken en de koppige zingeving daarvan.

Een Flaubert zonder franje of pose spreekt hier met zijn moeder, zijn zuster, met vrienden, met zijn minnares Louise Colet, over de dingen die hem ter harte gaan: zijn leven en zijn werk. Het is verbazingwekkend te zien in de vroegste brieven aan zijn vrienden, aan Ernest Chevalier bijvoorbeeld, als hij zestien of zeventien is, hoe volwassen hij denkt en hoe gespierd en persoonlijk hij al schrijft. Zijn wereldbeeld behoort niet tot de vrolijkste. Ook daarvan getuigen zijn brieven. Maar ze doen dat zo levendig en daarbij met zoveel pertinentie, dat wie enigermate van mening is dat in de moderne maatschappij de menselijke persoonlijkheid langzaam maar zeker ten onder dreigt te gaan in een recrutengemeenschap, ze van een evidente en zelfs beklemmende actualiteit zal vinden. En dat zijn ze!

Gustave Flaubert: *Haat is een deugd.*

Een keuze uit de correspondentie, samengesteld, vertaald en van een nawoord voorzien door E. Borger.

De Arbeiderspers, 288 blz. f 34,50

Duitse kroniek
André Matthijsse

In de vorige jaargang van BZZLLETIN (nr. 65) werd een fragment gepubliceerd uit een in 1978 verschenen roman van Peter O. Chotjewitz. Vertaald door Gerrit Bussink; want die was aan de Nederlandse vertaling van die roman bezig. *Die Herren des Morgengrauens.* In mijn inleiding bij dat fragment en andere artikelen in het kader van 'Boeken aan banden' heb ik uitvoerig verteld onder welke omstandigheden dat boek is geschreven en gepubliceerd. Dat hoef ik dus niet meer te doen, maar voor de lezers die liever geen Duits lezen of geen Duits kunnen lezen, kan ik nu wel melding maken van de Nederlandse uitgave van de roman: *De bezoekers van de dageraad.* Goed vertaald, goed uitgegeven. Baader in de bus op het omslag. Het is de moeite waard om, na de beschrijving van de omstandigheden waaronder deze roman er is gekomen, in te gaan op de roman zelf. Maar niet nu. Lees hem eerst maar.

Nog een melding. Ik had in deze kroniek nog niet geschreven over het werk van Martin Walser en over hoe schandalig ik het vond dat Walser nog nooit in het Nederlands was vertaald of ik kreeg een briefje van Wim Hazeu (Elsevier) dat hij dat ook vond, én stuurde me de Nederlandse editie van een van Walsers werken: *Het vluchtende paard.* Vertaald door W. Wielek-Berg. Met de mededeling dat aan de vertaling van Walsers roman *Seelenarbeit* wordt gewerkt. Eindelijk gerechtigheid dus en applaus voor Elsevier.

Inmiddels wordt er ook al hard gewerkt aan een vertaling van de nieuwe roman van Heinrich Böll, die deze zomer in de Bondsrepubliek is verschenen. *Fürsorgliche Belagerung.* Over deze roman is, denk ik, het laatste woord nog niet gezegd. Het is immers niet zomaar wat als niemand helemaal gelukkig met deze roman is, als de critici unaniem gelijksoortige bezwaren opperen. Böll heeft zich over al die kritiek knap boos gemaakt. Hij verdomt het om aan de verwachtingen van lezers en critici te beantwoorden. Daar heeft hij weliswaar gelijk in, maar het is de vraag of de kritiek op zijn roman alleen daar mee te maken heeft.

Wat men van Heinrich Böll verwacht is duidelijk. Böll is een kritische burger die als schrijver altijd partij heeft gekozen voor minderheden. Voor de zwakke, kleine mens, die in onze samenleving nauwelijks een been aan de grond krijgt. In feite heeft hij dat in *Fürsorgliche Belagerung* óók gedaan. Alleen passen de personages, door hun maatschappelijke posities, niet zo goed in dat beeld. Waarbij komt dat Böll in de afgelopen jaren heel direct op sociaal politieke situaties in de Bondsrepubliek heeft gereageerd. Ook in zijn fictieve werk, denk maar aan *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* en aan de satire *Berichte zur Gesinnunslager der Nation.*

Hiervan is in de nieuwe Böll strikt genomen weinig of niets terug te vinden. Bölls felheid heeft in deze roman plaats gemaakt voor een meer melancholieke toon; die hem overigens evenzeer eigen is. *Fürsorgliche Belagerung* speelt in de tweede helft van de jaren zeventig. Beruchte jaren vanwege het als reactie op het terrorisme tot in het idiote opgevoerde beveiligingssysteem door de staat. Als je maar iets links van het neo-nazisme stond, dus niet mee deed aan de heksenjacht op terroristen, was je al verdacht. En aan de andere kant waren er natuurlijk ook de mensen die door de staat moesten worden bewaakt, omdat zij potentiële slachtoffers van het terrorisme waren. (Waarom schrijf ik dit eigenlijk in de verleden tijd?) Wat Böll voor ogen moet hebben gestaan is die 'belegering uit voorzorg' uit een tegenoverliggend gezichtspunt van het gebruikelijke voor te stellen. Om duidelijk te maken dat deze belegering ook voor hen die er door worden beschermd niet minder angstwekkend en fataal kan zijn dan voor degenen die uit voorzorg worden achtervolgd en

uitgeplozen. Door door de staat te worden beschermd maakt van sociale en politieke kopstukken plotseling kleine mensen. Omdat ze geen greep meer hebben op hun leven, geen eigen leven meer kunnen leiden.

Deze gedachtengang is heel goed voor te stellen. Maar Böll heeft daarvoor wel erg veel overhoop gehaald. Hij trekt zoveel lijnen, die tenslotte zo keurig bij elkaar komen, dat de realiteitswaarde en de geloofwaardigheid geweld worden aangedaan. Het meest signante voorbeeld is de scène waarin de man, om wie Böll de roman heeft opgebouwd, een voorzitter van een werkgeversorganisatie, de begrafenis bijwoont van een collega die hij als geen ander kent, een scène waarin die man dit gegeven én de gezien zijn maatschappelijke positie van hem te verwachten redevoering minder zwaar laat wegen dan zijn op persoonlijke redenen gegronde wens de begrafenis van een terrorist (een vroegere huisvriend) bij te wonen, en dan aan dat graf zijn vrouw toefluistert dat er een socialisme 'moet komen, moet overwinnen'. Zo'n scène is toch op z'n minst verrassend. Temeer omdat het voorafgaande nergens aanleiding geeft voor deze houding. Het is een verrassing uit het niets. Het is ongetwijfeld een sarcastisch grapje van Böll, een nieuw voorbeeld van Bölls humor, maar niemand schijnt er gevoelig voor te zijn. Iedereen neemt het bloedserieus en reageert afwijzend.

Het is trouwens niet de enige verrassing die de lezer aan het einde van deze roman wacht. Om exact te zijn, de gebeurtenissen die door Böll getrokken lijnen tenslotte verbinden, gaan pas in het twaalfde hoofdstuk aan het rollen, op pagina 337; de roman omvat 415 pagina's. Zelfdodingen,

voorbereiding van een moordaanslag, brandstichting, de hierboven beschreven scène, dat alles en nog veel meer in nog geen tachtig bladzijden. Het is te veel, het past alles te mooi in elkaar. Maar tegelijkertijd is het toch fascinerend om te zien hoe Böll, nadat aan zijn schrijftafel de totale anarchie was uitgebroken, al die elementen toch in de hand heeft weten te houden.

Qua tijd omvat de roman slechts enkele dagen. Centraal staat Fritz Holm, zoals gezegd voorzitter van een werkgeversorganisatie. Hij is juist tot voorzitter gekozen als de roman begint. Uit de roman zal blijken dat deze Holm eigenlijk een nogal kleurloze, weinig doortastende man is. Aan het einde van de tweede wereldoorlog viel hem door een erfenis een provinciale krant ('das Blättchen') in de schoot, dat in de loop van de jaren zijns ondanks aan kwantiteit won door het telkens overnemen van andere bladen. Het is, tussen twee haakjes, in het geval van Böll overbodig om op te merken dat zich dit in de omgeving van Keulen afspeelt. In de leiding van het bedrijf heeft Holm nog nauwelijks invloed. Hij is zoiets als het paradepaardje dat door zijn incidentele bijdragen op het gebied van de cultuur het 'Blättchen' soms nog een vleugje stijl en niveau verleend. En zo is het ook binnen de werkgeversorganisatie: Holm, zo welopgevoed en ouderwets liberaal, wordt tot voorzitter gekozen omdat hij zo representatief is; en in het dagelijks werk zonder twijfel gemakkelijk te sturen. Zoals hij later, in de slotfase, zijn vrouw zal bekennen: 'Ik heb me nooit voor kranten geïnteresseerd, alleen voor jou, voor Madonna's en architectuur, voor bomen en vogels.' Als ik me deze Holm moet voorstellen dan denk ik aan een Duitser als Carstens, maar dan zonder diens politieke instinct en carrièredrang en hierom toch wel sympathiek. Holm is ondanks zijn maatschappelijke positie een Böllse figuur: te zwak om zich niet door de maatschappij te laten leven en uiteindelijk hiertegen opstandig.

Uit deze karakteristiek vloeit voort dat alles zich in deze roman om Holm heen speelt. Hij slaat dan wel centraal, maar de personen rond hem vormen de hoofdpersonen van het boek; met name zijn kinderen en zijn vrienden. Holm heeft drie kinderen. Zijn dochter Sabine, mooi en iets bijzonders in de paardesport, is getrouwd met een irritante kapitalistische carrièremaker; een ongelukkig huwelijk, één kind. Sabine is de meest Böllse figuur in deze roman: gelovig, oprecht, naïef. De ene zoon, Herbert, heeft zijn toevlucht gezocht in de religieuze groeperingen die zo karakteristiek zijn voor deze tijd. Een vlucht uit zijn milieu in quasie-religie en zachte sociale actie, het laatste heimelijk door Holms vrouw, Käthe, financieel ondersteund. Nog moeilijker ligt het met de andere zoon, Rolf. Hij heeft het studentenverzet aan het einde van de jaren zestig gewelddadig meebeleefd en daarvoor een gevangenisstraf ondergaan. Zijn eerste vrouw, Veronica, heeft hem verlaten voor zijn studiegenoot Bewerloh (de huisvriend van de Holms); beide zijn gezochte terroristen geworden. En hoewel Rolf een alternatief leven leidt op het platteland, waar hij zijn eigen groenten teelt, blijft een en ander een verdachte achtergrond.

Holm immers, als voorzitter van een werkgeversorganisatie, moet uitvoerig worden bewaakt. Hij en zijn naasten. Geen stap, geen (telefoon)gesprek is meer privé. Geen overdreven voorstelling van zaken als men zich de moord op Hans Martin Schleyer in herinnering roept.

In de eerste elf hoofdstukken doet Böll weinig anders dan het oproepen van de fatale werkelijkheid die hiervan het gevolg is. Telkens vanuit de gezichtshoek van de verschillende betrokkenen. Zoals dat van Sabine, die ook bewaakt, belegerd wordt, en spontaan, zonder er bij na te denken, een kortstondig avontuur beleeft met een veiligheidsagent. Een avontuur met gevolgen: Sabine raakt in verwachting, verlaat haar man en zal er tenslotte met haar minnaar vandoor gaan. Maar er is in

‘haar’ hoofdstuk ook het verhaal van haar buurvrouw, die een stiekeme verhouding had met een nog jonge man, wat door de bewaking van Sabine, als indirect gevolg dus, publiekelijk bekend wordt; met alle voor haar bestaan desastreuze gevolgen vandien. Andere hoofdstukken worden verteld vanuit bijvoorbeeld het perspectief van de chef van de veiligheidsdienst, en vanuit die van een relatie van Holm, een industrieel. Zo ontstaat een mozaïek van vele, samenhangende verhalen die samen de roman vormen. Maar geen van die verhalen wordt echt uitgewerkt. De drie kinderen van Holm - ze zijn een afzonderlijke roman waard, met name Sabine. Of Holms collega, die zich het leven neemt, een man van sociaal aanzien, die een voor het publiek geheime homosexuele relatie onderhield met, nota bene, een misdadiger, waarvan uiteraard ook de geheime dienst weet had en met toestemming van de man al diens sexuele contacten afluisterde. Deze affaire en de daarmee samenhangende problematiek komen slechts summier aan bod in deze roman. Zoals zoveel verhalen. Terwijl elk van die verhalen toch een eigen roman waard zou zijn.

Fürsorgliche Belagerung is een roman die zich in de eerste plaats laat lezen als een familieroman. Maar meer dan om een familie en hen die om die familie heen hangen, gaat het Böll om de sfeer. Alsof deze familie aan die sfeer kapot gaat. Dat is ook zo, maar de oorzaken daarvoor zijn van een andere aard dan de ‘belegering’, zij ontstaat in de jaren waarin daarvan nog geen sprake was.

De ‘belegering’ doet echter wel een toestand van uitzondering ontstaan, een katalyserende sfeer waarin het onontkoombaar tot een uitbarsting moet komen. De zelfdoding van Holms collega valt vrijwel samen met die van de terrorist Bewerloh die door de geheime dienst is opgespoord (in Istanboel) als gevolg van een afgeluisterd gesprek tussen Holm en zijn vrouw. Toe maar, toe maar. Intussen is het zoontje van Veronica, Holger, met een vliegtuig uit Istanboel aangekomen: een jongetje van een jaar of acht op geheime missie. Terwijl Veronica zelf vanuit Nederland per fiets (met springlading) op weg is naar Duitsland om een aanslag te plegen op de verzamelde bonzen bij de begrafenis waar Holm niet bij wenst te zijn.

In het samenkomen van al deze ontwikkelingen ligt het strijdige karakter van Bölls roman. Omdat deze ontwikkelingen buiten de ontwikkelingen van de roman zelf plaatsvinden. De ene deus ex magina volgt op de andere. Het lot van Bölls mensen slaat toe vanuit een wereld die buiten de roman ligt.

Böll zal hiervoor wel een reden hebben gehad. En die is wel te bedenken ook. Die reden komt er op neer dat de dingen zich in een samenleving als de onze als het ware onzichtbaar ontwikkelen. Zoals de gebeurtenissen in de Duitse werkelijkheid van de jaren zeventig pas zichtbaar werden op het moment waarop ze plaatsvonden. Hierin ligt een probleem voor het staatsapparaat dat dergelijke gebeurtenissen moet zien te voorkomen zonder te weten waar en hoe en wanneer die gebeurtenissen zich beginnen te ontwikkelen. Er is sprake van een andere wereld dan die van alledag. De wereld, het bestaan, is met andere woorden schizofreen geworden.

Er zijn in Bölls roman enkele aanwijzingen voor dit gezichtspunt. Holm zelf is zich bewust van de manier waarop

hij als werkgeversvoorzitter de pers te woord staat, antwoord geeft op vragen over zijn kinderen op een strikt objectieve manier. Tweebanigheid noemt hij dat, door de media bepaalde schizofrenie. En als hij denkt aan wat er met zijn zonen is gebeurd, hoe ze het ouderlijk milieu zijn ontgroeid, anders denken en handelen, dan heeft Holm het gevoel alsof ze van een andere planeet zijn, in ieder geval van buiten de aarde; 'Satellitenkinder'. Alle rust is ogenschijnlijk. Holm spreekt van een onheilspellende rust.

Mag dit argument, ontleend aan de werkelijkheid, een verklaring bieden voor de opbouw van Bölls roman, veel helpt het de lezer niet. Een roman moet beantwoorden aan andere, aan eigen wetten. Böll heeft met zijn roman geprobeerd zowel aan de werkelijkheid als aan zijn schrijftalent tegemoet te komen. In het verleden lukte dat hem doordat hij zich de werkelijkheid niet bewust maakte. Nu hij dat wel heeft gedaan, is hij gestruikeld.

Engelse kroniek
James Brockway

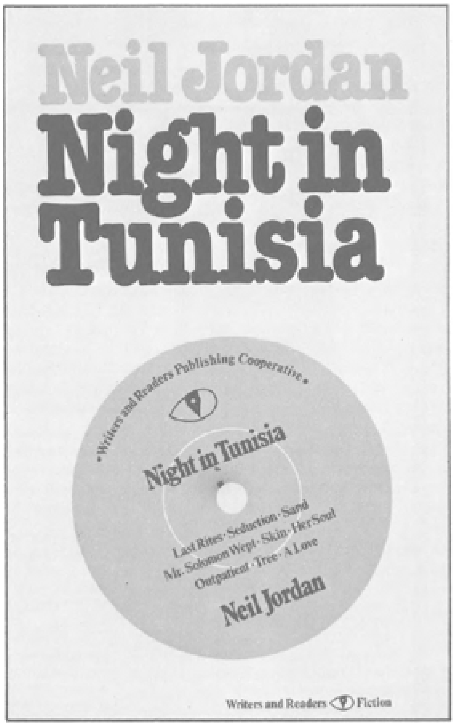
Ik werd niet door recensies in de Britse pers en tijdschriften, door discussies over de Engelse radio, of door horen zeggen, op de hoogte gebracht van het debuut - de verhalenbundel *Night in Tunisia* - van de jonge Ierse schrijver Neil Jordan, maar door een van de brochures die Jordan's uitgever, de Writers & Readers Publishing Cooperative, aan mij opstuurde. Met Writers & Readers was ik in contact gekomen, via de uitgaven van het werk van Desmond Hogan, eveneens een nieuwe Ierse auteur, waarover ik in de Kronieken van juni en oktober jl. heb geschreven d.w.z. over de roman *The Ikon Maker* en over de verhalenbundel *The Diamonds at the Bottom of the Sea*, waarvan de laatste titel echter door Hamish Hamilton is uitgegeven - een uitgave die, de hemel weet waarom, tot een proces wegens smaadschrift leidde. Uit zijn schrijven leek Hogan mij een zachtmoedig mens, die niemand met zijn boeken kwaad zou willen doen.

In de brochure over Neil Jordan's eersteling kon men een aanbeveling van zijn werk aantreffen door Sean O'Faolain, die onder andere schreef: '*Night in Tunisia* is one of the most remarkable stories that I have read in Irish storytelling since, or indeed before, Joyce'.

Nu, niet alleen staat Sean O'Faolain bekend als een van de allerbeste Ierse auteurs van korte verhalen, maar daarnaast staan alle Ieren bekend als uitmuntende raconteurs. Ze zijn er zelfs wereldberoemd om. Dus de verwachtingen waren hoog gespannen, waar het de verhalen van deze nieuwe auteur Neil Jordan betreft. Sean O'Faolain schreef zelfs een korte inleiding voor de bundel, waarin hij het boek als 'highly original, personal, distinctive and interesting' bestempelt en onder andere schrijft dat Jordan een 'outstanding writer' zal worden, als hij zijn gaven maar intakt houdt en tot verdere ontplooiing weet te brengen.

Na de verhalen uit *Night in Tunisia* te hebben gelezen, begrijp ik zeer goed waarom O'Faolain de woorden 'original', 'personal' en 'distinctive' koos om dit werk te omschrijven, want wat en hoe Jordan schrijft beantwoordt precies aan deze definities. 'Sterk' noemde O'Faolain het echter niet, en dat zijn deze eerste stalen van Jordan's schrijven over het algemeen ook niet.

De meeste verhalen gaan over persoonlijke en intieme ervaringen van jonge Ieren, waarbij nagenoeg alles de vaagheid, onzekerheid en het gebrek aan een duidelijke omlijning heeft, die ook de emoties van de puber, of de jonge, onervaren, verliefde jongeling, eigen zijn. Daarin liggen zowel de kracht als de zwakheid van deze verhalen.



Het titelverhaal *Night in Tunisia*, dat niets met Tunesië te maken heeft, daarentegen over de seksuele ontwaking van een jongen tijdens een vakantie aan zee, die hij in het gezelschap van zijn vader en een jonge zuster doorbrengt. Met zijn 26 pagina's is het het langste verhaal in deze verzameling en de struktuur is weliswaar nogal origineel, maar ook heel episodisch, doordat het 'verhaal' uit veel korte impressies en reakties van de jongen is opgebouwd.

Onder het lezen moest ik telkens weer denken aan die oude film van Jacques Tati, *Monsieur Hulot va en vacances*, en niet slechts omdat het over ervaringen gaat die tijdens een vakantie aan zee worden opgedaan, maar ook wegens de bouw van het verhaal, d.w.z. het aan elkaar rijgen van indrukken, en

vooral wegens de slomerige, vage, wat landerige sfeer, die de auteur hier weet te scheppen. Met deze laatste karakteristiek lukt het Neil Jordan op een indrukwekkende wijze het gevoel van een vaag onbehagen op te wekken, een onbehagen dat iedere puber kent als hij zich van zijn seksualiteit bewust wordt, maar voor die drang nog geen uitweg naar vervulling kan vinden. Gedurende het hele verhaal is de aandacht van de jongen in beslag genomen door een jonge vrouw, ook een badgast, die hem als seks-symbool fascineert, maar die steeds door haar leeftijd buiten zijn bereik blijft.

Verschillende van de andere verhalen in deze bundel hebben met hetzelfde onderwerp, of nagenoeg hetzelfde onderwerp, te maken. Een van de sterkste is het verhaal *Seduction*, dat ik een paar jaar geleden in *London Magazine* heb gelezen.

In dit verhaal wil een van de twee jongens die een paar uur 's middags aan het strand blijven rondhangen, de andere imponeren met zijn kennis en ervaring op seksgebied. Hij vertelt hem van een vrouw, die hij naakt over het strand heeft zien lopen, waarop de ik-figuur in zijn gedachten reageert met: ‘I could imagine it so vividly... The imagining was just like the whole summer, it throbbed with forbidden promise’, een zin waarin vooral de woorden ‘it throbbed with promise’ het schrijven in deze bundel van Neil Jordan uitstekend kenschetsen. *The Seduction* eindigt echter met de verleiding van de ene jongen door de andere. Dit is niet slechts ‘true to life’, tenminste in de niet zozeer ‘permissive’ samenleving van het rooms-katholieke Ierland, maar het wordt ook héél delikaat in de laatste paar regels van het verhaal door de auteur gesuggereerd.

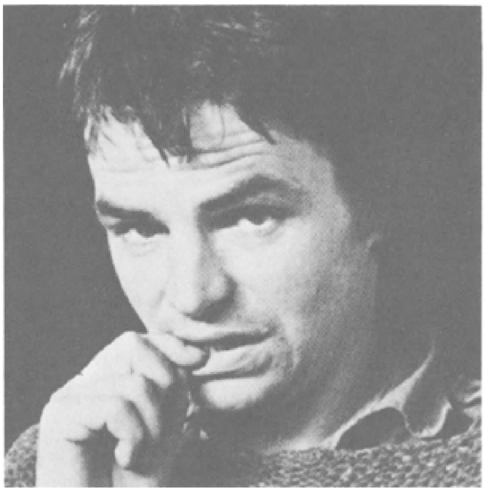
Andere verhalen - als *Outpatient*, *A Tree* en het lange, ook episodische *A Love* - waarin een jong paar samen is, leken mij minder geslaagd. Hier is de auteur meer aan het tasten en neemt hij te gauw genoegen met korte fragmenten; flitsen, vlagen van emoties - emoties van mensen die de lezer nauwelijks leert kennen. Zij blijven hierdoor meer de belichaming van emotionele toestanden dan mensen van vlees en bloed, die men voor zich ziet en met wie men mee kan voelen.

Minder realistisch, minder waarschijnlijk, maar veel sterker is het eerste verhaal *Last Rites*, dat qua onderwerp en stijl van al de andere verhalen in deze bundel verschilt. Hierin loopt op een hete zomermiddag in Londen een jonge Ierse arbeider naar een badinrichting, waar hij in een badcel, na eerst te hebben gemasturbeerd, zelfmoord pleegt. Er gaat een sterk gevoel van vereenzaming uit van dit verhaal en in het proza vallen een soberheid en een duidelijke omlijning te zien, die men in de andere stukken mist.

Als Neil Jordan die soberheid en beheersing zou hebben kunnen kombineren met de bijna trillende gevoeligheid van het proza in zijn verhalen over de ontluikende seksualiteit bij jongens, dan zouden wij in hem een tweede John McGahern hebben gevonden.

Van die prachtige Ierse schrijver John McGahern is zojuist de nieuwe roman *The Pornographer* (Uitg. Faber & Faber) binnengekomen. Ik heb al een paar bladzijden gelezen en acht het een onweerlegbaar bewijs van mijn in alle opzichten bewonderingswaardige plichtsbesef en zelfbeheersing, dat ik dit boek even opzij heb gelegd, om deze Kroniek te kunnen schrijven. Maar nu, gauw terug naar die pornograaf.

Neil Jordan: *Night in Tunisia*
Writers & Readers Publishing Cooperative, Londen, 1979
124 blz.


Neil Jordan

Leonie Kooiker
Dolf Verroen

Leonie Kooiker is de vrouw van een dokter (nog met apotheek aan huis) en zij en haar man wonen in Papendrecht in een oud dijkhuis. Als je er binnen komt - rechts de praktijk en links het woongedeelte - ben je onmiddellijk in de sfeer die zo kenmerkend is voor haar boeken. Dan kun je je voorstellen dat Leonie Kooiker de apotheek van haar man gebruikt om er wonderlijke, geheimzinnige drankjes te brouwen waardoor de werkelijkheid er een dimensie bij krijgt. Het is een schijnbaar rommelig huis - waarin alles is afgestemd om er prettig, comfortabel en menselijk, met veel ruimte, in te kunnen leven - maar als je beter rondkijkt, zie je ook dat alles er in zekere zin een vaste plaats heeft. Romantiek die geschraagd wordt door werkelijkheidszin, anders zou ik het niet kunnen uitdrukken. De open haard in de kamer is weliswaar door Leonie Kooier zelf gebouwd, maar hij brandt best en de tuin is wel verwilderd, maar niet zo dicht gegroeid dat je er niet in zitten kunt of lekker in spelen. Het huis en zijn onmiddellijke omgeving vormen dan ook een soort blauwdruk van Leonie Kooiker zelf, maar misschien is het ook dat zij het in de loop van de jaren allemaal naar haar eigen beeld gevormd heeft. In ieder geval kun je je heel goed voorstellen dat een aantal jaren geleden in deze tuin *Het malle ding van Bobbistiek* gemaakt werd, toen nog geen boek, maar een uitvinding van zoon Bobbie, dat, toen zijn moeder er een boek van had gemaakt, onmiddellijk werd bekroond met een gouden griffel.

Bobbistiek was overigens een soort klei dat Bobbie had uitgevonden toen hij iets wilde maken waardoor iemand onzichtbaar kon worden. Bobbie en zijn broer bouwden er een eivormig bouwsel van, dat een vliegtuig moest voorstellen. Iets tenminste, dat je met een vliegtuig zou kunnen vergelijken. Eerst konden ze er alleen mee van het dak naar beneden vliegen, maar toen ze er een motor in hadden gezet konden ze ook echt een heel eind vliegen. Ze beleefden hierdoor natuurlijk allerlei avonturen, maar toen oom Frans er zich mee begon te bemoeien en het allemaal nog mooier - en commercieel! - moest worden, ging het natuurlijk mis...

Het kenmerkende van Leonie Kooikers boeken is een fantasie die geen symbool van de werkelijkheid is, maar een uitbreiding, een voortzetting er van. Zij gelooft in ongekende mogelijkheden en dat vormt de kracht en de basis van haar boeken. Of het nu om dat malle ding van Bobbistiek gaat, om *De heksensteen*, (met een oma er in die een heks is), om *De diamant van de piraat*, een spannend zeeroversverhaal waarin een meisje de hoofdrol speelt, of *Het levende beeld in de tempel*, waarin twee jongetjes een verdwijnpasta maken om hun aldoor verliefde moeder te straffen. Fantasie en werkelijkheid zijn voor Leonie Kooiker zo één en hetzelfde, dat het geen wonder is haar nog steeds met spijt te horen spreken over het *malle* ding van Bobbistiek, want voor haar was het een mooi, serieus ding, helemaal niet mal en zij heeft er vermoedelijk nog steeds spijt van dat zij ermee akkoord is gegaan dat deze, om commerciële redenen door Ploegsma verzonnen titel, op het boek is gekomen.

Door deze eigenschappen, fantasie en een groot realiteitsgevoel, is Leonie Kooiker een unieke figuur in onze jeugdliteratuur geworden. Het is ook geen wonder dat haar (veel vertaalde) boeken graag worden gelezen en in alle bibliotheken voortdurend zijn uitgeleend. Maar wie van haar een vage, zweverige persoonlijkheid verwacht, vergist zich. Leonie Kooiker is bescheiden, (waarschijnlijk) een beetje verlegen, enigszins dromerig, maar tegelijkertijd weet ze precies wat ze wil en als ze weet wat ze wil is ze ook absoluut onbuigzaam. Ook gelukkig als ze iets niet wil. Ik heb met haar eens een lezingenprojekt op scholen gedaan in Sliedrecht en

Alblasserdam en onderweg - op de heenweg - leek zij in zekere zin total loss. Als je aan haar vroeg 'Waar ga je het straks over hebben?' antwoordde ze: 'Dat weet ik niet. Ik beantwoord gewoon vragen. Ik zal wel zien.' En je dacht dan: wat moet daar van terecht komen. Maar op de terugweg leek zij in een soort glanzende stemming - voornamelijk door haar ogen - maar wat ze nu precies in zo'n klas gedaan had kwam je van haar niet te weten. Tot één van de onderwijzers me er iets van vertelde: Leonie had een zelfgemaakt schort aan met zeven zakken er in en uit alle zakken kwam een voorwerp waarover zij à l'improviste een verhaaltje vertelde. Alleen uit de zevende zak kwam niets. 'Dat is geheim,' zei ze. 'Maar er zit wel wat in.' En toen ik haar later vroeg 'Wat zat er nou ècht in?' antwoordde ze, stomverbaasd, 'Maar dat weet ik niet. Dat is toch geheim.' En ik was er van overtuigd dat het ook voor haarzelf een geheim was - en een geheim is heilig - waarin ze oprecht geloofde. Daarom is een ontmoeting met Leonie Kooiker, zowel in haar boeken als in werkelijkheid, een echte belevenis.

[Nummer 71]

Terug naar Maassluis
Johan Diepstraten

De rietlanden met, op de achtergrond, de Botlek
(foto: Anthony Akerman)

Zou het eigenlijk altijd regenen in Maassluis
Het is voor de tweede keer dat ik op station Maassluis-West alleen grauwheid om me heen zie. In de verte een troosteloze moderne wijk met doorzonwoningen en flats, vlak voor me een groot modderig terrein waarop de Nieuwe Lelijkheid zal verrijzen. Deze uithoek van Nederland zou ik nooit in mijn leven hebben gezien als Maarten 't Hart er niet op 25 november 1944 geboren was.

Was het niet een aardig idee om eens in zijn geboorteplaats te kijken en te praten met oude inwoners over het dorp en over de familie 't Hart? Eenmaal op het station aangekomen weet ik dat het een heilloze onderneming gaat worden. Natuurlijk, de romans van 't Hart zijn autobiografisch en er moeten op een paar kilometer afstand romanpersonen gewoon rondlopen, maar wat dan nog? De boeken worden er niet beter op en het wroeten in iemands verleden heeft iets genants. Daar komt nog bij dat het haast onmogelijk is om als buitenstaander in zo'n kleine gemeenschap binnen te dringen.

De voorbereidende telefoongesprekken hebben me wel duidelijk gemaakt hoe het er vroeger in Maassluis toeging. Het caféwezen herinnert iedereen zich nog wel. Veertig café's telde Maassluis op een inwonertal van 8.000. De slijterijen bloeiden. De meerderheid van de bevolking leefde streng godsdienstig, maar bleef de woorden van Abraham Kuyper trouw: ‘Van chocolade alléén kun je niet leven.’ De achterdeur van het café werd meer gebruikt dan de gewone ingang. Vrouwen moesten toentertijd de flessen drank onder hun schort naar huis transporteren. Mooie verhalen, daar niet van, maar ben ik daarnaar op zoek? Geen enkele lezer van het werk van 't Hart zal deze anecdotiek relevant vinden.

Door de modder loop ik van het station naar het nieuwe stadhuis waar loco burgemeester Smit, waar iedereen me naar verwees, op me wacht. Een joviale man die er kennelijk niet onder lijdt dat hij als socialist in het begin van de jaren vijftig

met de nek werd aangekeken. De ontvangst is hartelijk, ja natuurlijk kent hij de verhalen en romans van 't Hart door en door. Dat geldt overigens voor meer inwoners van Maassluis die naast of achter hun dikke banden van de Boekenclub het werk van de grootste zondaar van Maassluis hebben staan. Ja, ze kennen hem wel, die zoon van Pau 't Hart.

Wat weet ik eigenlijk al van Maassluis? Om te beginnen dat een voortdurend dronken dominee met standplaats Rockanje het er toch lang heeft volgehouden in die weinig tolerante gemeenschap. De hervormden, de christelijk-gereformeerden en de gereformeerden op basis van artikel 31 accepteerden elkaar niet. De middenstander die niet tot één van deze groeperingen behoorde, had weinig klandizie. Een gereformeerde jongen en een hervormd meisje hoefden er niet op te rekenen dat een huwelijk tussen hen geaccepteerd zou worden. Maar de dronken dominee kon bijna alles maken. Een bijzondere man moet hij zijn geweest. Vaak ging hij naar het strand en zong, alleen met een zwembroekje aan, keihard psalmen. Wandelaars stopten om te kijken wat voor vreemde vent daar nu weer bezig was. Dat was de tactiek van dominee Zelle: als hij eenmaal veel mensen om zich heen had verzameld, ging hij preken. Tegenwoordig heeft de dominee een standplaats in Friesland, waar niemand zijn buitensporig verleden kent.

Hem opsporen is nauwelijks een probleem, maar wat dan? De dominee uit het verhaal is opgebouwd uit twee echt bestaande personen: Ds Akkerhuis die voor de oorlog in Maassluis stond en niet aan de drank was en een dominee die Maarten heeft willen sparen. Dat was niet dominee Zelle, want Maarten 't Hart wist niet beter toen hij zijn verhaal schreef dat dominee Zelle al overleden was. De dominee waar het verhaal in *Het vrome volk* echt om draait, heeft begrepen dat hij helemaal buiten schot is gebleven.

Zou de echte Zelle het nou leuk vinden om zo in een verhaal te worden beschreven? Hij is een keer gesnapt bij de hoeren, dus een proces dat de familie Cordia overweegt tegen 't Hart zal hij niet kunnen beginnen. Ik zou aan de dominee kunnen vragen of hij inderdaad de neef van Mata Hari is, die in werkelijkheid Greet Zelle heette en uit Leeuwarden kwam. Zou het eigenlijk waar zijn dat de inwoners van Schaarloo de dominee achtervolgden toen hij naar de hoeren ging om hen te bekeren? ‘Hij werd geschorst, hij verdween uit de stad en soms hoorden we dat hij op kermissen als worstelaar zijn geld verdiende.’ Wie schiet er iets mee op als blijkt dat dit einde van het verhaal in *Het vrome volk* niet waar blijkt te zijn?

Voor deze verhalen ben ik niet naar Maassluis gegaan, maar in alle toonaarden kreeg ik ze beschreven. Wat is wel van belang? Loco burgemeester Smit neemt me mee in zijn wagen en laat me de plaatsen zien waar Maarten 't Hart vroeger woonde. Wij rijden door de Patijnestraat waar Maarten op nummer 8 is geboren. We stoppen voor het huis: dat is het dus. De loco burgemeester had evenzogoed een paar huizen verderop kunnen stilstaan, het gevoel zou hetzelfde zijn geweest. Het kijken naar historische plaatsen werkt vervreemdend. ‘En daar op de hoek had zijn grootvader, die de Baardaap werd genoemd, een winkeltje.’ We rijden door de Mauritsstraat, maar ik ben op dat moment vergeten dat de familie 't Hart verhuisde naar nummer 22. Het is een doodgewone straat zo als er honderdduizenden zijn in Nederland. Wij houden de moed erin en gaan naar de begraafplaats waar vader Pau 't Hart de beste jaren van leven heeft gegeven. In de verte staat een man in een blauwe overall te schoffelen. Nee, hij weet van niks. Jawel, hij heeft wel eens

gehoord van Pau 't Hart, maar zijn collega heeft er veel meer over te vertellen, want die heeft jaren met hem samengewerkt. Nee, jammer, hij is er niet. Als U weer eens in Maassluis bent, moet U maar even van tevoren bellen. Samen met de loco burgemeester wandel ik langs de graven. Even heb ik het idee dat ik door een roman van Maarten 't Hart loop. De namen op de grafzerken komen me bekend voor: Boudesteyn, Braat, Vonk, Warnaar, het is alsof ik ze allemaal echt ken. Dat moet aanstellerij zijn.

Patijnestraat 8, 1979 (foto: Anthony Akerman)

De Patijnestraat te Maassluis, 1979 (foto: Anthony Akerman)

Van Meester Cordia kan ik me inmiddels een aardig beeld vormen. De weduwe van de onderwijzer uit Maassluis wilde

me niets over haar man vertellen, maar wel moest ze even kwijt dat ze heel verontwaardigd is over wat Maarten 't Hart in *Een vlucht regenwulpen* heeft geschreven. Ze heeft een brief geschreven naar Postbus 51 in Den Haag omdat zij een proces wegens smaad overweegt. Zoon Jaap Cordia, journalist van het Nederlands Dagblad, legt het me allemaal door de telefoon uit. Meester Cordia in de roman is opgebouwd uit twee leerkrachten: de echte Cordia en Meester Don, een merkwaardige man met ‘tropenkolder’. Hij had jaren in Indië gezeten en paradeerde voortdurend in een militair pak. Maarten 't Hart die ik erover aansprak, ontkent deze samensmelting. Hij kent Meester Don niet, alleen Meester Mollema die ook in Indië was geweest maar nooit in een pak paradeerde. Meester Cordia had twee wereldoorlogen meegemaakt, maar was pacifist gebleven. In vakantietijd was hij reserveofficier, want hij leefde als overtuigd christen naar het woord in de Bijbel: ‘De overheid draagt het zwaard niet vergeefs.’ Jarenlang stond hij voor de klas in Katendrecht. Als reserveofficier had hij in dat geheel door socialisten bevolkte deel van Rotterdam geen leven. Hij moet heel wat paardevijgen naar zijn hoofd hebben gekregen. Als jong onderwijzer zocht hij altijd de scholen op in ‘de moeilijke buurten’. Want bovenal was Meester Cordia een idealist.

Pau 't Hart aan het werk op de Algemeene Begraafplaats, 1959.

Het verhaal van Jaap Cordia herinner ik me zo goed omdat het zo'n indruk op me maakte. Meester Cordia was hoofd van de Kuyperschool die ook wel de Klompenschool werd genoemd. Het christelijk-nationale schoolbestuur droeg naast deze school zorg voor de Groen van Prinstererschool waar de kinderen van de betere stand naar toe gingen. Meester Cordia heeft zijn hele leven ingespannen om kinderen uit de sociaal zwakke milieu's kansen te geven die ze van nature niet hadden. Hij had er zoveel succes mee dat zijn gedrag door het schoolbestuur niet meer werd gepikt. Alleen kolenhandelaar Van Heyst stond sympathiek tegenover de inspanningen van de hoofdonderwijzer. Omdat het bestuur Meester Cordia het succes niet gunde, moesten de bijgewerkte leerlingen het laatste half jaar van de lagere school afmaken op de Groen van Prinstererschool. In het jaar dat Maarten examen deed, maakte Cordia zich er zo boos over dat het toen voor één keer niet is doorgegaan.

Meester Cordia heeft zich dat onrecht zó aangetrokken dat hij op 55- jarige leeftijd stierf. De laatste jaren van zijn leven heeft hij slapeloos doorgebracht. Op de begrafenis was wel heel Rotterdam uitgelopen: er waren 1500 mensen. Jaap Cordia

is ervan overtuigd dat het vooral aan Meester Cordia heeft gelegen dat Maarten 't Hart naar de HBS in Vlaardingen kon.

Ik vertel het verhaal aan loco burgermeester Smit die er niet van opkijkt. Hij herinnert zich meer gevallen van haat, jaloezie en afgunst. Klopt het verhaal, vraag ik, van Boudesteyn die 's nachts naar het lijk van de concurrent sloop om de tong eruit te hangen en het oog open te drukken? Hij weet het niet. Zoals Maarten 't Hart de onderlinge strijd tussen de begrafenisondernemingen schetst moet het wel gebeurd zijn. Geen enkele inwoner van Maassluis die ik over dit verhaal aansprak, kan de gebeurtenis bevestigen. Zelfs niet ‘van

horen zeggen'.

Het graf van Pau 't Hart, zonder steen.
(foto: Anthony Akerman)

We zoeken naar het graf van Pau 't Hart of dat van Meester Cordia om niet helemaal het idee te hebben dat we voor niks op de begraafplaats zijn. De animo om de zerken te vinden wordt er door de regen ook niet groter op. Pas veel later kom ik erachter waarom de zoekpoging niets oplevert: Meester Cordia is begraven in Rotterdam en de familie 't Hart wilde geen steen hebben op het graf van Pau.

'Het Jaagpad zullen we dat eens gaan bekijken?' vraagt loco burgemeester Smit. Natuurlijk stem ik toe, wie weet wat het oplevert. Ik herinner me de wandeling die ik in mijn studententijd op een even grauwe zondagmiddag met Vic van de Reyt en Cees Aarts maakte naar Ransdorp. Dezelfde wandeling van de Titaantjes van Nescio: in het Oosterpark beginnen om een uur later de stompe toren van Ransdorp in de verte te kunnen zien liggen en terug via de Schellingwouderbrug. We kwamen aan bij een kerk die gesloten was, drentelden er maar wat omheen en gingen biljarten in het café aan de overkant. Gek toch dat zo'n wandeling niks oplevert, maar van alle tochten die we vroeger op zondagmiddag maakten, is die trip naar het verleden van Nescio me als enige helder bijgebleven.

Het jaagpad (foto: Anthony Akerman)

Op naar het Jaagpad, maar op weg daarheen bezoeken we de Hervormde Kerk waar Feike Asma zoveel furore maakt. De kerk is gesloten en net als vroeger loop ik er omheen. Een volstrekt zinloze bezigheid. Het Jaagpad, waar we even later langs rijden is niets meer dan een veredeld fietspad, keurig geasfalteerd, maar verder niets bijzonders. Als ik een paar maanden later weer in Maassluis ben om met Maarten 't Hart de locaties uit te zoeken voor de foto's, neemt hij me mee naar een heel andere plek. Voor me zie ik de rietlanden en langs het water een smal paadje waar dominee Zelle op zijn racefiets de weg naar Katendrecht vond. Maarten 't Hart wijst naar een boom: 'Daar zat de Ransuil in'. De fotograaf vindt die opmerking

belangwekkend genoeg om van de kale boom een plaatje te maken. ‘Daar in de verte is het Tegelpad’, zegt Maarten 't Hart. Door de stromende regen - alweer - wandelen we naar een weiland en arriveren bij een sloot waarlangs iemand tegels heeft gelegd. Het is er glad, maar Maarten blijft bij het poseren overeind.

‘Daar zat de Ransuil in’ (foto: Anthony Akerman)

Het tegelpad (foto: Anthony Akerman)

De loco burgemeester vertelt me tijdens de autorit alles over zijn dorp. Hoe was het nou vroeger, voor de oorlog? Er was de vaten- en kistenfabriek Van Toor die profiteerde van de mensen. De eigenaar werd niet voor niets Kees de Dief genoemd. En je had de arbeiders van de Touwfabriek, de Baanders, die de hele dag in hun ketelpak liepen. Nee, ze verkleedden en wasten zich niet na werktijd. De middenstand was overwegend gereformeerd of hervormd. Op de maandagmiddag, als de slagers en kruideniers vrij waren, kon je een aantal van hen in Katendrecht vinden. Daar waren ze

net zo anoniem als dominee Zelle. Er was veel werkeloosheid. Ze hadden een uitkering van 12 gulden in de week, maar degene die trouw naar de kerk ging, had kans op een extra uitkering uit het Noodfonds. Dat scheelde toch anderhalve gulden in de week.

'Het betegelde pad door de weilanden, het pad waarop ik alles wat werkelijk belangrijk was had geleerd' (*Een vlucht regenwulpen*, pag. 54) (foto: Anthony Akerman)

Het verenigingsleven, daar ben ik benieuwd naar. Het amateurtoneel bloeide voor de oorlog, hoor ik van de loco burgemeester. De gereformeerden hielden zich met kluchten bezig, terwijl de socialistische vereniging Voorwaarts het repertoire van Herman Heijermans bracht. Er waren verschillende kerkkoren, De Stem des Volks, de muziekvereniging Kunst na Arbeid en veel fanfares en harmonieën.

En de oorlog, hengel ik naar meer informatie, is er toen nog iets gebeurd in Maassluis? Er lagen Duitse marineschepen in de haven en daarom voerden de Engelsen een bombardement uit. Maar ze vergisten zich kennelijk één tiende van een seconde, zodat 60 woningen werden vernield. Maassluis is niet hetzelfde als Putten waar de gereformeerden en hervormden zich lijdzaam aan de Duitsers onderwierpen. De verzetsgroep in Maassluis moet ooit eens een distributiekantoor hebben leeggeroofd.

In de oorlog moet er een hele godsdienststrijd zijn gevoerd, hoorde ik een week later van Maarten 't Hart. Het ging om de vraag waarom hij niet in Amsterdam, maar in Leiden ging studeren. Vader Pau 't Hart heeft daar een belangrijke stem in gehad. Hij had lang gecollecteerd voor de VU in Amsterdam en had door dat collecteren een hekel aan die universiteit gekregen. Het verschil tussen Kampen en Amsterdam dateert uit de oorlogsjaren. Er was veel aan vooraf gegaan, maar dat wordt te ingewikkeld om hier uit te leggen. In 183? was er een afsplitsing onder leiding van Hendrik de Cock uit Doorn en in 1886 maakte een groep onder leiding van Abraham Kuyper zich los van de hervormde kerk. Die twee afgescheiden groeperingen zijn in 1886 samengegaan, waaruit de gereformeerde kerk ontstond. Maar de verschillen bleven groot. In 1944 is op grond van een oud geschil een deel van de gereformeerde kerk vrijgemaakt onder leiding van professor Schilder. Maarten 't Hart:

> Ik heb nog steeds het plan om over die hele kwestie een roman te schrijven. Midden in de oorlog, met al die ellende om zich heen, begonnen die mensen een kerkestrijd van jewelste. Ze bestookten elkaar op hun onderduikadressen met pamfletten. Je zou zeggen dat die mensen wel wat anders aan hun kop hadden, maar midden in de oorlog waren zij bezig elkaar het leven ondraaglijk zuur te maken.

De toeristische route door Maassluis zit er bijna op. De huizen waar Maarten 't Hart vroeger woonde, de begraafplaats, de Hervormde Kerk, het fietspad dat op het Jaagpad leek, nog even een rondrit door Maasland. Hier moet ergens Pau 't Hart een tuin hebben gehad die hij pachtte van mevrouw Poot. Zij deelden de opbrengst samen. Hier is ook de plaats waar veel inwoners in de jaren vijftig hun bijverdienste hadden. Na de Tweede Wereldoorlog was weliswaar het begin van welvaart te bespeuren in Maassluis door de opkomst van Verolme, het Botlekgebied en Europoort, maar niet iedereen had vast werk voor een hele week. Met de auto volgen we de wandeling die Maarten 't Hart als klein jongetje maakte naar zijn vader in de tuin. In *De Aansprekers* schrijft hij daarover:

> Hij hief me plotseling omhoog en ik wist niet of hij het deed omdat hij woedend of omdat hij juist heel blij was. Maar hij bleek woedend noch blij te zijn, hij riep luidkeels: ‘Arie, Arie, moet je nou toch eens horen, m'n zoon hier, helemaal alleen uit Maassluis komen lopen, is het niet ongelofelijk?’

Vijf kilometer is het, Smit maakt er vijftien van.

Terug in Maassluis laat loco burgemeester Smit me het plein zien - De Put - waar vroeger de jeugd werd beziggehouden. In de grote schoolvacantie werd er een tribune gebouwd waar plaats was voor zo'n 2.000 kinderen. Daar heeft Maarten 't Hart toen hij acht jaar was een keer de kok gespeeld in Doornroosje. Hij hoefde niets te zeggen, hij mocht een keer zwaaien met een pollepel en een dansje maken met het keukenmeisje. Tijdens de repetitie ging alles naar wens, maar tijdens de uitvoering pakte Maarten een ander keukenmeisje dat hij veel leuker vond. De dame die het spel leidde, mevrouw Verhoef-Toorn, sloeg hem met de pollepel om zijn oren.

In een café om de hoek van het marktplein nemen we de afgelopen uren samen door. Het café is vol, er wordt op dit middaguur al stevig ingenomen. Of ik er iets aan heb gehad? Hij kijkt me zo vriendelijk aan dat ik zelfs de geringste twijfel niet durf uit te spreken. Alleen de Maarten 't Hartgekken zullen het wel aardig vinden, suggereer ik, maar de literatuur-wetenschap zal er geen millimeter op vooruitgaan. Alsof ik me daar ooit ook maar één minuut om heb bekommerd. O ja, zegt de loco burgemeester, weet je trouwens dat Pau 't Hart exact wist te voorspellen welke bomen er dood zouden gaan. Ik pak er *De Aansprekers* bij, en lees op pag. 77: ‘(...) ik zal weer een flinke slok onkruidbestrijding bestellen, het is niet te geloven hoe goed dat werkt. Je gooit het rondom zo'n boom en binnen een paar weken is hij dood. Ja, je moet wel met zulke kerels als Quaavers’. Loco burgemeester Smit moet er nog om grinniken als hij me een kwartier later voor de deur van Lenie 't Hart, de zus van Maarten, afzet.

Maarten en Lenie 't Hart, 1979 (foto: Anthony Akerman)

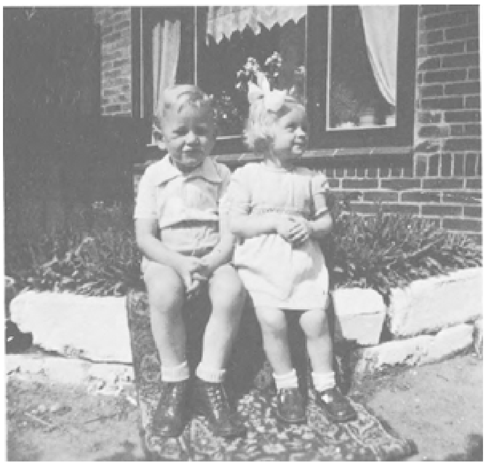
Met haar praat ik over haar vader. Pau 't Hart kon bikkelhard zijn vertelt ze, maar ook erg sentimenteel. Naar de grootste smartlappen kon hij met tranen in zijn ogen luisteren. In *De Aansprekers* gaat hij nogal tekeer tegen ouderlingen, net als in *Het vrome volk*, maar in werkelijkheid ging het altijd vriendschappelijk en gemoedelijk toe als zij langskwamen. Er zijn wel meer gebeurtenissen gechargeerd. Halverwege de maand december verscheen het bruine schrift op tafel waarin hij het aantal sterfgevallen bijhield. In het verhaal *Concurrentie* (in: *Mammoet op zondag*) wordt gesuggereerd dat Pa per sé honderd begrafenissen per jaar wilde halen. Lenie: ‘Hij zat wel te tellen, maar of hij er honderd wilde hebben... mijn moeder zegt ook dat het niet zo was’. Moeder Lena van der Giessen heeft de meeste moeite met *De Aansprekers*, vooral omdat zij dagelijks omgaat met mensen die niet beter weten of alles is *waar* wat Maarten schrijft. Hoe zit het met die harde opvoeding? vraag ik. Lenie:

> Dat is zwaar overdreven. Hij heeft natuurlijk wel eens een pak rammel gehad, zoals iedereen. Als mijn vader echt zo was geweest, zou ik het wel gemerkt moeten hebben. Ik heb nooit een klap van hem gehad. Hij was meer een bruut tegenover anderen dan tegenover ons. Als hij iemand niet mocht, liet hij dat duidelijk blijken. Hij kon ontzettend kwaad kijken, dan keek hij iemand gewoon dood. Daarom waren ze ook zo bang voor hem.

Tegenover Bibeb (VN, 8 sept. 1979) vertelt Maarten ongeveer hetzelfde hierover. De gevaarlijkste honden waren doodsbang voor die blik. Zelfs de nazi's die hem op straat hadden gepakt, lieten hem los toen hij ze aankeek.

Over de armoede thuis heeft Maarten 't Hart uitgebreid geschreven. Na een plas op de w.c. mocht er niet doorgetrokken worden, speelgoed kreeg hij niet. In *Ongewenste zeereis* beschrijft hij de wekelijkse wasbeurt.

> In een betrekkelijk klein laagje water moest je je dan, terwijl nooit alle lichaamsdelen tegelijk onder konden, wentelen en keren teneinde schoon te worden. Meen overigens niet dat voor elke volgende bader nieuw schoon water werd gekookt. Dat zou veel te duur zijn geweest. Nee, eerst ging mijn moeder, daarna mijn vader - in hetzelfde water. Dan werd er nieuw water gekookt en daar waste mijn zuster zich in. Na mijn zuster was mijn broer aan de beurt - omdat hij de jongste was - en tenslotte moest ik, omdat ik de oudste was en zo goed tegen de kou kon, in hun reeds danig afgekoelde waswater proberen schoon te worden.



Maarten en Lenie, 1948

Van links naar rechts: Lenie, Ari en Maarten 't Hart, 1953

Een vermakelijk verhaal, maar er klopt volgens Lenie niks van. Zo armoedig was het bij 't Hart nou ook weer niet. Wel was het zo dat het voor de meeste gezinnen in die jaren niet gemakkelijk was om rond te komen. Dat de kinderen er netjes bijliepen was voor de meeste ouders de grootste zorg. In het gezin 't Hart deelden Maarten en Lenie iedere week één ei. Op zaterdagavond kon er voor de kinderen een stuiver af voor een ijsje. Maarten had er een versje voor bedacht: ‘Heer, dank U voor deze spijzen, amen, en nu voor vijf centen ijsje halen’.

's Middags en 's avonds werd er uit de Bijbel voorgelezen, maar echt fanatiek waren ze niet bij de familie 't Hart. Op zondagavond zat Maarten altijd achter het harmonium met de rest van het gezin om zich heen. Tenminste, als er een harmonium in huis was. Zijn oom Klaas handelde erin. Hij zette advertenties in de krant: ‘particulier verkoopt zijn harmonium’ en plaatste de apparaten bij zijn familie. Als hij niets te verkopen had, kon Maarten niet spelen. Maarten kreeg les van Willem van Oranje, stiekem, zoals hij het in *Stenen voor een ransuil* heeft beschreven. De organist Brikke die in deze roman de jonge Maarten verleidt, is niet deze Willem van Oranje. Het is de zoveelste werkelijk bestaande persoon die Maarten 't Hart in zijn roman heeft gespaard.

Met Lenie 't Hart praat ik over de jeugd van Maarten en zijn HBS-tijd. Ik vertel dat ik nog met Marijke Reedijk heb gesproken, de jeugdliefde van Maarten waar *Een vlucht regenwulpen* over gaat. Ze zegt nu dat ze Maarten nooit een afschuwelijke jongen heeft gevonden, die kwalificatie is afkomstig van de leraar Nederlands. Iedereen op school wist dat Maarten belangstelling had voor Marijke. Tegen de leraar gaf zij te kennen dat zij niets voor Maarten voelde. ‘Dan moet je er maar niet aan beginnen, het zou alleen op een teleurstelling uitlopen en dan is de ellende helemaal niet meer te overzien’, herinnerde Marijke zich tegenover mij. Lenie had er nooit iets van gemerkt.

Alles wat er in *Een vlucht regenwulpen* over Marijke Reedijk staat is een weergave van hoe het werkelijk gebeurd is. Zij herkent zich als Martha helemaal, het verhaal *Voedselopname* in *Mammoet op zondag* waarvoor zij model stond voor Gerda is fictief. De man met de snor in de kerk (*Een vlucht regenwulpen*) is dezelfde als in *Voedselopname.* Daarin wordt de man sprekend ingevoerd met: ‘Je mag blij zijn dat het niets tussen jullie geworden is. Het is wat om met haar getrouwd te zijn, ze is trager dan stroop, ze doet niets in het huishouden, bijna niets, en dat met drie kinderen’. Marijke Reedijk: ‘Ja hoor, zo'n type is mijn man wel’.

Vader en moeder 't Hart voor het baarhuisje, 6 december 1962 (foto: Anthony Akerman)

foto: Anthony Akerman

Lenie 't Hart en ik bladeren in het fotoalbum, waaruit zelden iets is afgedrukt. Wij kijken naar een kleine, slecht afgedrukte foto van Pau en Lena 't Hart op de begraafplaats, wandelend in het paadje voor het baarhuisje. ‘Mijn moeder moet er een mooie afdruk van hebben’ zegt Lenie en dat blijkt een paar maanden later te kloppen. Van de moeder van Maarten mag de fotograaf die foto meenemen, een half uur later zet hij Maarten op het kerkhof op dezelfde plaats waar vroeger zijn ouders liepen. Het is een heel getel omdat er een paar bomen gerooid zijn, maar uiteindelijk heeft hij Maarten op exact dezelfde plek. Uit het fotoalbum nemen we prachtige foto's mee. Er is een afbeelding met Maarten op schoot bij zijn grootvader (de Baardaap) en vier andere Maarten's eromheen. Zes keer Maarten 't Hart op één foto, dat moet voor menigeen een gruwel zijn. Lenie heeft overigens de traditie om het eerste kind óf Maarten óf Lena te noemen, afgeschaft.

Van links naar rechts: Maarten 't Hart, Maarten 't Hart, Maarten 't Hart (‘de auteur’), Maarten 't Hart (‘de Baardaap’), Maarten 't Hart en Maarten 't Hart

In haar album kom ik een foto tegen van Maarten waar hij op staat met papwangen. Helaas, hij is té onduidelijk om in BZZLLETIN op te nemen. De foto dateert uit het eerste jaar dat Maarten in Leiden studeerde. Hij kwam in huis bij Tante Anna, een zus van Pau 't Hart, en oom Piet, de man van het perpetuum mobile (*Een vlucht regenwulpen*), van de kanaries (*Ongewenste zeereis*) en van de stillevens (*Vijf*, een uitgave van boekhandel Michon in Enschede). Maarten had het er uitstekend naar zijn zin, het enige dat hij deed was eten en studeren. In dat eerste studiejaar kwam hij 15 kilo aan. Zijn tante was een voortvarende, vrolijke vrouw en ook met oom Piet kon hij goed overweg. In theologisch opzicht was hij tamelijk eigenzinnig. Het verhaal over het hemelse magazijn in *De Aansprekers* is van hem afkomstig. Hoe was dat ook alweer? De oom had een verhaal geschreven over de vraag waar Jezus zijn kleren vandaan had toen

hij op de derde dag uit het graf verrees. ‘Hij was er immers naakt ingelegd maar kwam er niet naakt uit’. ‘Waar kwamen die kleren dan vandaan?’, vroeg ik. ‘Uit het hemels magazijn’, zei mijn oom plechtig, ‘ik toon dat aan met de Schrift, het is een prachtig onderwerp, je vader mag het lenen maar laat hem er wel zuinig op zijn’. Maar vader 't Hart wist het veel beter. Toen Jezus opstond uit het graf liep hij naar het baarhuisje en trok de kleren van de grafmaker aan. ‘Het was niet beneden zijn waardigheid om er uit te zien als ik. Zou hij ook klompen aangehad hebben? In ieder geval: niks hemels magazijn’.

Bij mevrouw 't Hart.

Alleen het eerste studiejaar (1962-1963) woonde Maarten bij zijn familie in Leiderdorp, in mei 1963 verhuisde hij naar een kamer in Leiden omdat zijn oom zó ernstig ziek werd dat het erop leek dat hij zou sterven. Op de Lorentzkade 14 heeft Maarten 't Hart gewoond totdat hij met Hanneke trouwde. Van zijn hospita, mevrouw Stuyvenberg, had hij weinig last. Ze was een klein, oud dametje met evenwichtsstoornissen en ze had iets zenuwachtigs over zich. Het meisje dat na Maarten op de zolderkamer kwam wonen, is na een maand gillend het huis uitgerend.

In 1966 ontmoette hij Hanneke, waarmee hij in 1967 trouwde. Lenie heeft er een foto van overgehouden waarop het tweetal er niet erg florrisant opstaat. ‘Doe deze maar niet voor BZZLLETIN’ zegt zij en ik kan haar geen ongelijk geven. Later hoor ik van Maarten 't Hart wat hij in die periode heeft gedaan. Met Hanneke woonde hij in Warmond bij een dame van ver in de 80 en haar dochter. Eén jaar hielden zij het uit bij de stokdove moeder en de bedillerige dochter. Van de Teylingenhof in Warmond verhuisden zij naar een flat in Leiden, op een paar meter afstand van Eva en Maarten Biesheuvel. Een jaar na de trouwerij haalde Maarten het doctoraal en ging voor anderhalf jaar in dienst. Hij kwam terecht bij de RVO, de rijksverdedigingsorganisatie, als etholoog. Het verhaal *Een oxim in Amerika* in *Het vrome volk* gaat over die periode.

Als etholoog had hij weinig ervaring en in Rijswijk wisten ze niet precies wat ze een etholoog moesten laten doen, daarom was het voor hem ‘een beetje aanrommelen’. Op de rattenafdeling heerst een hoog zuigelingensterfte, Maarten 't Hart verhoogde de luchtvochtigheidsgraad en daarmee was het probleem opgelost. Hij experimenteerde met *soman*, een zenuwgas, op ratten. De agressie verdween bij ratten als

kleine hoeveelheden soman werden toegediend. Omdat de organisatie omstreden was, vertrok Maarten 't Hart toen zijn diensttijd voorbij was. Hij kreeg een plaats aangeboden in Rijswijk, maar verkoos een baan als wetenschappelijk medewerker in Leiden, waar hij sinds januari 1970 werkt.

Ik zoek naar foto's uit zijn studententijd, maar vind ze niet. Zijn carrière als leraar biologie op zijn oude HBS in Vlaardingen is niet in zijn werk terug te vinden. Het moet een vervelende tijd zijn geweest. Twee jaar heeft hij het volgehouden. In het studiejaar 1965-1966 gaf hij 6 lesuren (verdeeld over de maandag- en zaterdagochtend), in 1966-1967 11 uren. Maarten 't Hart:

> Dat verschrikkelijke lawaai van die kinderen, dat geschreeuw in de pauzes, de omgang met leraren, ik wil nooit meer naar een middelbare school terug. Ze konden alleen maar praten over auto's, een enkeling had het over de preek van de vorige zondag. Er was een leraar, de heer Van Toor, die eens tegen mij zei: ‘Vind je ook niet dat er tegenwoordig zo slecht gepreekt wordt. De twijfel druipt van de kansel af’. ‘Nou, als je er maar niet vlak onder zit’, antwoordde ik toen. Dat vond hij helemaal niet leuk. En dan de meisjes die verliefd op me waren. Ineens begonnen er een paar je aan te gapen en na de les te drentelen bij je tafeltje. Als zo'n meisje Ria heette, noemde ik haar Gerda, dan was het meteen over. Dat je zo nonchalant was dat je niet eens haar naam onthield, dat hielp pas echt.

Met de klassen van de MMS-afdeling kon Maarten 't Hart goed overweg, er was één klas met zittenblijvers waar hij veel problemen mee had. De lastigste jongen hield hij rustig met behulp van een apparaat waarmee de longinhoud gemeten kan worden. Maarten had hem een keer uitgedaagd om zijn volume te vergroten, iedere keer als die jongen bij hem de les kwam volgen, moest hij eerst twee keer blazen, zodat hij uitgeteld in de bank het uur biologie kon bijwonen. Maandenlang hield Maarten 't Hart zijn klassen rustig door het geven van sexuele voorlichting. Uren moet hij besteed hebben aan de soorten condooms die er tot in Afrika toe werden gebruikt.

Hoe schuchter was Maarten 't Hart eigenlijk? Een aantal mensen weet zich te herinneren dat Maarten op heel jonge leeftijd bakkerbediende was bij bakker IJsberg aan de Zuiddijk. Volgens Lenie valt het met de verlegenheid wel mee. Maarten bracht van de middelbare school geregeld vrienden mee naar huis, hij durfde best onder de mensen te komen. Van zijn vijftiende tot zijn zeventiende jaar was hij leider van de Zondagsschool. Hij hield de kinderen bezig met verhaaltjes uit de Bijbel.

In zijn preoccupatie met het geloof onderscheidde hij zich van zijn kameraden. Hij wilde alles onderzoeken, las veel boeken over het onderwerp en liep diensten bij andere kerken. Langzaam merkte het gezin 't Hart dat hij ophield met geloven. Hij zei er steeds minder over. Hij ging in Leiden studeren, maar niemand kon controleren of hij inderdaad naar de kerk ging. Pas bij het uitkomen van zijn eerste roman in 1971 begrepen zijn ouders hoe Maarten over het geloof dacht. De familie kon het niet begrijpen, maar er werd thuis niet over gesproken. Het werd doodgezwegen.

Het fotoalbum slaan we dicht, buiten begint het te schemeren. Ze heeft verteld over haar broer van wie ze vroeger al wist dat hij iets bijzonders zou gaan presteren. Een

week later wandel ik met Maarten door Leiden. Iedereen kijkt naar hem, maar hij merkt het niet op. Hij vertelt over de hoeren in de Geleenstraat in Den Haag, allemaal meisjes die op zijn minst HBS hebben, zodat zij met hun klanten kunnen praten. Hij was er op een keer langs gekomen en zag dat een prostituée in *Een vlucht regenwulpen* aan het lezen was. Plotseling werd hij in die straat door een hoer aan een deurpost aangesproken met: ‘Hahahaha, die Maarten’. Je ziet, zegt hij tegen me, ik word overal gelezen.

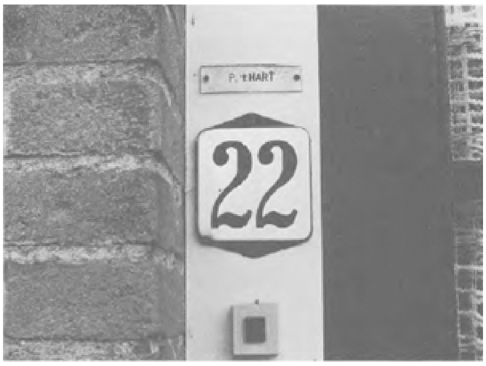


foto: Anthony Akerman

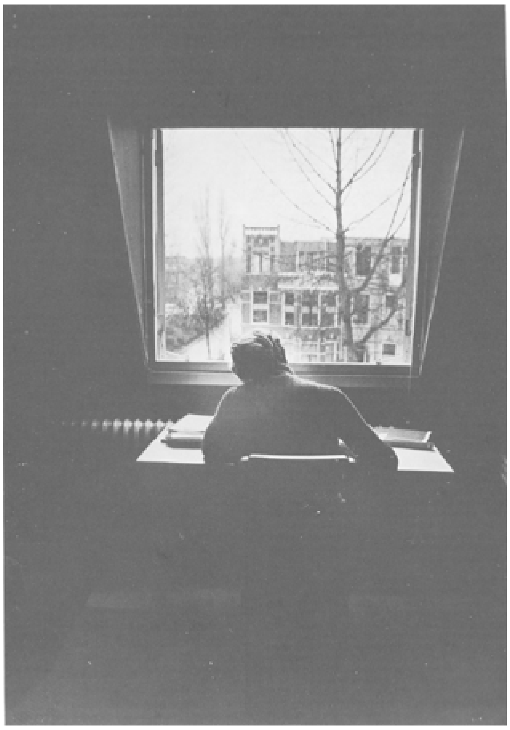


Foto: Ronald Sweering

De gebruikte envelop
Maarten 't Hart

'Zodra ik kon lezen verlangde ik naar het bezit van boeken en sterker was een ander verlangen, zo belachelijk dat ik er nauwelijks aan durfde te denken: dat je een boek in handen zou houden dat je zelf had geschreven', vertel ik in *De som van misverstanden.* Zo was het inderdaad: nadat ik mijn eerste boek had gelezen, wist ik dat ik niets liever wilde dan schrijver worden, terwille van dat ene tastbare resultaat: een boek in handen houden waarop mijn eigen naam gedrukt zou staan. Maar dat verlangen bracht dadelijk een eigenaardig feit aan het licht. Als je als kind slager wil worden, weet je hoe slagers eruit zien - altijd die welgedane, dieprode koppen, die forse omvang welke noodzaakt tot schommelend lopen, en die wonderlijke vriendelijkheid die je niet zou verwachten bij mensen welke bloedworst maken (maar ja, vegetariërs zijn juist nogal agressief) - hoe ze gekleed gaan, waar en op welke wijze ze hun nering voeren en dat ze haast altijd een hekel aan honden hebben. Als je, zoals mijn buurjongen, ambieert om lantaarnopsteker te worden, weet je wat zo'n man in de avondschemering uitspookt met gaslantaarns en je kunt hem zelfs, terwijl hij zijn laddertje neerzet tegen een lantaarnpaal, vragen wat je moet doen en welk onderwijs je moet volgen om later ook met zo'n mooi laddertje over straat te mogen lopen bij zonsondergang. Maar schrijvers zijn niet dik gezaaid, ze werken bovendien in het verborgene en er is dus voor een kind dat auteur wil worden geen enkele aanwijzing voorhanden hoe je het moet aanleggen om dat te bereiken. Je verkeert in dezelfde eigenaardige omstandigheid als de domineesdochter die bij mij in de derde klas van de lagere school zat en die het, op grond van de bijbeltekst: 'de hoeren en tollenaars zullen u voorgaan in het koninkrijk der hemelen', in haar hoofd had gezet dat ze hoer wilde worden, hoezeer haar ouders en andere volwassenen ook hun best deden om haar dat, zonder daar ooit hun redenen voor op te geven, uit het hoofd te praten. Mij raadde dat alleraardigste meisje aan om tollenaar te worden maar ook dat was, net als hoer zijn, een beroep dat niemand die ik kende uitoefende zodat ook niemand mij kon vertellen welke diploma's je daarvoor moest hebben. Ik wilde echter geen tollenaar worden, ik wilde schrijver worden, iets dat ik lange tijd aan niemand durfde te vertellen. Pas toen de juffrouw uit de eerste klas van de lagere school mij een keer in een verder leeg lokaal (waar waren de anderen? Ik weet het niet) vroeg wat ik wilde worden, antwoordde ik: schrijver en dadelijk knoopte ik daar de vraag aan vast: 'Weet u hoe je dat moet worden?' 'Dan moet je een boek maken', zei ze, 'en het bij een uitgever brengen. Die laat het drukken en brengt het naar de boekwinkels. Maar ja', voegde ze er vermanend aan toe, 'je moet al wel een beetje beroemd zijn, want de mensen kopen heus geen boek van een onbekend schrijver'. Dat woord 'beroemd' zette zich vast in mijn prille hersens: ik moest dus eerst beroemd worden. Nu was er in mijn familie inderdaad iemand die, althans in mijn ogen, beroemd was, namelijk een werktuigbouwkundige neef die, op de grens van Maasland en Maassluis een viaduct had aangelegd. Op een klein bordje, bevestigd aan de reling van het viaduct, was zijn naam te lezen. Dat leek me het toppunt van roem en ik nam mij voor, evenals die neef, eerst wegebouwkundig ingenieur te worden. Dan zou ik vervolgens een viaduct bouwen waarop mijn naam te lezen was en een uitgever zou er over heen rijden en tegen zijn vrouw zeggen: wat een prachtig viaduct, laten we eens even uitstappen om te zien wie dat gemaakt heeft. Dan zou hij mijn naam lezen en zeggen: 'Rechtsomkeert, onmiddellijk naar die ingenieur, die moeten we vragen om een boek.'

Toen mijn neef op een keer overkwam uit Argentinië (zo beroemd was hij al dat hij daarheen kon emigreren, althans zo zag ik dat) vroeg ik hem dan ook hoeveel uitgevers er al bij hem waren geweest in de tijd dat hij nog in Nederland woonde. Uitgevers, zei hij verbaasd, waarom? Nee, nooit één. Ja, dat komt omdat alleen uw naam maar op het bordje staat, zei ik, u moet uw adres erbij zetten, dan komen de uitgevers wel. Terwijl ik het zei begon ik zelf te twijfelen aan iets dat ik zolang als vanzelfsprekend had beschouwd. Als een uitgever er echt moeite voor had willen doen, had hij het adres van mijn neef best kunnen opsporen. Het geloof in het viaduct werd nog krachtiger geschokt door een onderwijzer in de derde klas van de lagere school die mij hartelijk uitlachte toen ik hem op een keer mijn toekomst schetste: ingenieur-viaduct-uitgever-boek. Maar hij kon mij niet zeggen hoe je dan wel schrijver moest worden.

Daarop bedacht ik zelf het volgende: het was natuurlijk zinloos om via dat viaduct te gaan, je moest er gewoon voor zorgen een zo innig mogelijk contact met een uitgever te hebben. Het beste, zo leek me, was te trouwen met de dochter van een uitgever. Dan was je zijn schoonzoon en moest hij je boeken wel uitgeven. Ik begon dus uit te zien naar uitgeversdochters maar realiseerde mij al vanaf de aanvang van dit amoureuze zoekgedrag met bijbedoelingen dat het wel eens heel moeilijk zou kunnen zijn om met uitgeversdochters in aanraking te komen. Ze werden natuurlijk omringd door tientallen aanbidders die schrijver wilden worden. Daarom hoopte ik maar dat de dochters heel lelijk zouden zijn. Ik stelde me voor hoe ik ze vurig, al waren ze dan scheel en gebocheld, zou omhelzen en nog tijdens die omhelzing zou ik een manuscript overreiken aan de gelukkige vader.

Ondertussen begon ik alvast maar aan een boek dat ik ‘Drie vrienden’ noemde en dat, jaren later overigens, in acht afleveringen verscheen in het Maandblad van de Christelijke korfbalvereniging. Maar ondanks deze vorderingen vlotte het niet erg met het vinden van uitgeversdochters. Ik maakte contact met de dochter van de heer F., een Maassluisse uitgever. Met het meisje las ik op een donkere zolder van hun huis Arretje Nof en plukte ik goudsbloemen in hun tuin maar toen ik bemerkte dat haar vader alleen maar geboortekaartjes, huwelijksaankondigingen, rouwkaarten en zo nu en dan een postzegelalbum drukte, bekoelde de liefde.

Dat alles geschiedde toen ik een jaar of acht was. Naarmate ik ouder werd, zag ik duidelijker in dat ik er niet op hoefde te hopen via de omweg van een gebochelde uitgeversdochter gedrukt te worden en ik zon dan ook op zinniger middelen om mijn doel te bereiken. Heel lang heb ik geloofd dat je, als je schrijver wilt worden, moet beginnen als journalist. Nu ik enige ervaring heb met de journalistiek, weet ik wel beter. Journalistiek is iets waar een schrijver zich nooit mee moet inlaten, indien het ook maar enigszins vermeden kan worden. Het onder dwang van een verschijningsdatum en om den brode vervaardigen van teksten over onderwerpen die je veelal zelf niet zou hebben uitgekozen om over te schrijven, vergalt alleen dan het plezier van het schrijven niet als je je agressief uitleeft op papier. En zelfs dan ontstaat achteraf een kater, of althans vaak schuldgevoel omdat je iemand, uit rancune over het feit dat je op dat moment niet over hem of haar wilde schrijven, maar ertoe gedwongen werd door de krant, die een recensie verlangde, niet boosaardig hebt aangepakt omdat zij of hij het verdiende maar omdat je in een slecht humeur was daar je iets tegen je zin moest doen. Hij of zij boet voor jouw woede over jouw onvrijheid.

Maar als jongen van twaalf wist ik dat nog niet; ik wilde journalist worden en om dat te kunnen worden, moest je in ieder geval H.B.S. hebben. Ik ging daarheen, hoe ongebruikelijk dat ook was in mijn milieu, en bleef op de middelbare school ook nog een jaar of drie volhouden dat ik journalist wilde worden. Pas toen ik in aanraking kwam met datgene wat zo gewichtig ‘letterkunde’ heet, kwam ik gaandeweg tot de ontdekking dat schrijvers meestal juist helemaal geen journalist waren. Bordewijk, mijn eerste grote literaire liefde, was advokaat en Theo Thijssen onderwijzer en Harry Mulisch, voorzover ik kon nagaan, helemaal niets, en W.F. Hermans geoloog en Jan Wolkers beeldhouwer. Het bleek helemaal niet nodig om journalist te worden. Maar hoe het gestelde doel dan te bereiken? Niemand kon daar een antwoord op geven: mijn leraar Frans vertelde me wel dat hij schrijver had willen worden maar dat daar niets van terecht was gekomen (en, voegde hij eraan toe, bij jou zal er ook niets van terecht komen) maar niet *hoe* hij het had willen worden en mijn leraar Nederlands zei ook dat het in feite dom was om te veronderstellen dat je ooit schrijver zou kunnen worden: dat was maar voor zó weinigen weggelegd. Ik gaf het idee schrijver te willen worden niet op, maar praatte er niet meer over. Ik nam Buddingh's encyclopedie van de wereldliteratuur ter hand en turfde daaruit de beroepen van schrijvers. Verrassend vaak bleken schrijvers van huis uit juristen te zijn en verrassend zelden hadden ze een universitaire studie in de één of andere taal achter de rug. Als je schrijver wilde worden, moest je in ieder geval geen Nederlands studeren, dat was me wel duidelijk, maar helaas kon ik geen rechten gaan studeren met een H.B.S.-diploma. Dus koos ik betrekkelijk willekeurig (hoewel ook weer niet zo willekeurig - ik had altijd al veel belangstelling gehad voor de natuur) voor biologie, een studie die schrijver worden niet bij voorbaat uitsloot - ik kende de namen van Hillenius, Vroman, Lodeizen, Barbellion, Jacobsen - maar er ook niet zo vanzelfsprekend toe leidde als welhaast het geval leek te zijn bij de rechtenstudie. Aan de universiteit, zo meende ik, zou ik wel meer studenten leren kennen met

aspiraties om schrijver te worden. Dat bleek echter geenszins het geval te zijn. Aan de universiteit werd juist nogal neergekeken op schrijvers - het waren mensen die net goed genoeg waren om gratis of op zijn hoogst voor een goedkope fles wijn, een avond te vullen van een dispuutbijeenkomst, folkloristische figuren in de marge van de samenleving. Pas toen ik een jaar of drie gestudeerd had, ontmoette ik iemand anders die evenals als ik aspiraties had om schrijver te worden. Ik zag die figuur maar één keer - ik heb die ontmoeting beschreven in het verhaal ‘De Onbekenden’ in *Mammoet op Zondag* - en verloor hem toen weer uit het oog. Een paar jaar later ontmoette ik hem opnieuw. Hanneke was bevriend met een meisje dat Eva heette en die was al sinds mensenheugenis bevriend met Maarten Biesheuvel. Beiden woonden op een steenworp afstand van onze flat, iets dat me, toen ik hoorde dat hij schreef het wrange gevoel gaf dat er voor mij als schrijver geen plaats meer was - zo dicht bij elkaar konden niet twee schrijvers wonen.

Op een avond bezocht ik Maarten Biesheuvel en Eva Gütlich. Maarten B., in het vervolg Bies te noemen, had toen nog niets gepubliceerd. Hij troonde mij mee naar een klein kamertje in zijn flat waar hij mij, zo deelde hij me mysterieus en sterk door zijn neus sprekend mede, iets van zijn werk zou voorlezen. Hij opende een kast en daaruit donderden toen dadelijk honderden vol beschreven en vol getypte vellen omlaag. Ik wist dat Bies een voorsprong had want hij studeerde rechten, maar toen ik al die dwarrelende vellen zag, dacht ik: dat kan nooit iets worden. In die mening werd ik alleen maar gestijfd door datgene wat hij voorlas - een verhaal over een aardbei. Tijdens het voorlezen stortten nog herhaaldelijk manuscripten, grote en kleine verhalen, fragmenten van verhalen en zelfs tekeningen omlaag - ik belastte me met het in de kast terugduwen van het reeds geschrevene en Biesheuvel las voor.

Na het voorlezen was ik er meer dan ooit van overtuigd: dat wordt nooit wat en die gedachte deprimeerde me. Wat een formidabele hoeveelheid energie had Bies al geïnvesteerd in zijn verlangen om schrijver te worden, het was al een kast vol, en toch zou hem dat niets opleveren.

Ik heb dat geheel verkeerd gezien en dat is lelijk van me maar ik kan misschien als verontschuldiging aanvoeren dat Bies van mij ook altijd gedacht en gezegd heeft: dat wordt niets.

Ondertussen studeerde ik af en verdween ik in militaire dienst. Daar schreef ik in mijn vrije tijd - want daar had ik plotseling erg veel van omdat ik geen tentamens meer hoefde voor te bereiden - een roman, *Stenen voor een Ransuil.* Toen ik het werk min of meer voltooid had, zon ik op middelen om het onder de aandacht te brengen. Ik reisde op een middag in het voorjaar met het manuscript naar Amsterdam en wandelde, mijzelf moed insprekend, naar de Koninginneweg 121. Daar woonde de familie Prinsen-Geerligs. Toen ik voor de deur stond durfde ik niet aan te bellen. Ik dacht: je kunt het niet doen - aankomen met zo'n onbeholpen geschreven boek. Ik wandelde naar het daar vlakbij zijnde Vondelpark en hield me zelf voor dat er ongetwijfeld nog tientallen andere slechte, zwakke, domme, waardeloze manuscripten zouden worden of al waren ingeleverd, dus waarom ik niet. Niet geschoten, zeker mis, prevelde ik de lijfspreuk van mijn vader. Ik wandelde terug, stond voor de

deur, dacht: het is waardeloos. Zo pendelde ik een keer of vijf heen en weer tussen de Koninginneweg en het Vondelpark en het slot ervan was dat ik het manuscript weer meenam. Een jaar later ging ik opnieuw met *Stenen voor een Ransuil* op pad en opnieuw pendelde ik heen en weer tussen de Koninginneweg en het Vondelpark maar tenslotte belde ik dan toch aan en wel vooral omdat het mijn laatste kans was. Als ik nog een jaar zou wachten, zou ik te oud zijn voor de Reina Prinsen Geerligs prijs. Toen ik had aangebeld, ging de deur open en zag ik een verbazend hoge trap en aan het eind ervan stond iemand die ik niet zien kon (het was te donker en die persoon ging bovendien vrijwel geheel schuil achter de muur van de overloop) maar die mij vroeg wat ik kwam doen. ‘Ik kom een manuscript inleveren voor de Reina Prinsen Geerligs prijs’, stamelde ik. Ik had verwacht dat ik met een zekere voorkomendheid zou worden ontvangen, dat mijn naam gevraagd zou worden, en dat ik het hoogst persoonlijk op een tafel of een bureau zou kunnen neerleggen. Maar de vrouw riep slechts: ‘Leg het maar in het mandje, dan trek ik het vanavond, tegelijk met de krant, wel naar boven.’

Maarten 't Hart en Maarten Biesheuvel.

Ik legde twee identieke exemplaren van het manuscript in de mand en opgelucht sloot ik de deur: nu het zo werd ontvangen was het ook niet zo erg meer dat het weinig meer dan vullis was.

Na een maand of drie las ik op de achterpagina van Vrij Nederland dat Arie van den Berg de Reina Prinsen Geerligs prijs zou krijgen en toen was ik helemaal gerust gesteld. Zie je wel: mijn manuscript kwam niet in aanmerking voor een bekroning. Terecht niet. Wie schetst dan ook mijn verbazing toen ik kort daarop een brief van mevrouw Prinsen-Geerligs ontving waarin mij werd meegedeeld dat ik een eervolle vermelding had gekregen voor mijn manuscript. En nog voor de prijsuitreiking plaatsvond lag er al een brief op de mat van de heer Van Suchtelen van de Wereldbibliotheek die mij meedeelde belangstelling te hebben voor het uitgeven van het boek. Nog altijd beklijft bij mij een schuldgevoel omdat ik niet op het aanbod van Van Suchtelen ben ingegaan maar mij door Fokke Sierksma bij de Arbeiderspers liet introduceren. In 1971 verscheen daar *Stenen voor een Ransuil.* Ik herinner me nog zeer goed de mooie septemberdag waarop ik het in mijn handen hield en de verbazing en treurigheid over het feit dat het zoveel minder indrukwekkend bleek

te zijn dan ik op mijn zesde jaar had gedacht: het in handen houden van een boek dat je zelf had geschreven. Begeren is mooier dan bezitten, zei mijn moeder altijd, en dat bleek waar te zijn. Bovendien maakt elk bevredigd verlangen een nieuw, evenwel haast altijd minder krachtig verlangen wakker en dat was, op het moment dat ik *Stenen voor een Ransuil* in handen hield, het verlangen naar een, zo mogelijk niet al te ongunstige bespreking van het boek in een krant en, in het verlengde daarvan, naar een zodanig succes van het boek dat de uitgever mij ook graag met een volgend werk zou zien aankomen.

Nooit heeft een maand langer geduurd in mijn leven dan de periode tussen het verschijnen van het boek (begin september) en het verschijnen van de eerste recensie in, toen nog, het dagblad De Tijd op 9 oktober. In de Openbare Bibliotheek te Leiden had ik vier weken lang op maandagen de kranten van de voorgaande vrijdagen en zaterdagen doorgekeken zonder enig resultaat. Op maandag 11 oktober sloeg ik, zonder toen nog enige hoop te koesteren, De Tijd open en opeens zag ik staan, in verbazend grote letters: ‘Een Wolkers in Colbert’, en, kleiner gedrukt, daarboven: ‘Ouderwets debuut van Martin Hart’. Mijn hele leven lang zal ik dankbaar zijn voor de recensie van Wam de Moor. Een vriendelijke, goede recensie waarin de dialogen uit het boek werden geprezen, waarin de structuur van het boek goed werd geanalyseerd. Met gruwelijk bonzend hart heb ik de lange recensie gelezen - de eerste, niet de enige die er naderhand opaan bleek te komen, wel de enige die anders gelezen is als alle andere recensies later, een recensie als een initiatie, een bespreking zoals ik er elke beginnende schrijver één zou toewensen want die eerste is, denk ik, bepalend voor je toekomst. Had ik toen een afbrekende kritiek gelezen of zo'n korzelig, snerend, wraakzuchtig rancuneus stuk waar Nederlandse recensenten (mezelf helaas niet uitgezonderd) het patent op lijken te hebben, enkelingen als Wam de Moor, Aad Nuis en Carel Peeters daargelaten, dan zou ik misschien wel nooit meer iets geschreven hebben. Op 20 oktober verscheen er een tweede recensie, van Rico Bulthuis, in de Haagse Courant, en ook die was vriendelijk van toon. Toen kwam er nog een door T. van Deel geschreven korte, maar in zijn beknoptheid ter zake, recensie binnen van de Prismalectuur dienst en daarna werd het lange tijd stil. Tom van Deel is overigens, als hij over mij schrijft, een vreemde recensent. Het schijnt hem telkens te spijten als hij een goed stuk over mij geschreven heeft. Na een goede bespreking volgt steevast een artikel waarin ik met de grond gelijk wordt gemaakt. Toen hij *Een vlucht regenwulpen* had bejubeld, wist ik zeker dat hij *De Aansprekers* vernietigend zou bespreken, en dat is dan ook gebeurd. Na *Stenen voor een Ransuil*, waarover hij zich gunstig uitliet, volgde een afkeurende bespreking van *Ik had een wapenbroeder.* Na een gunstige bespreking van *Het vrome volk* volgde een vernietigend stuk over *Mammoet op Zondag.* Een eigenaardig heerschap, deze

Van Deel, lof steevast met blaam vergeldende.

De stilte na de drie eerste recensies werd zo nu en dan onderbroken met een klein artikel in het Goois Nieuwsblad, in het Dagblad van het Oosten en in De Standaard. De eerste ongunstige recensie verscheen in De Groene op 6 juni 1972, als een misgeboorte na negen maanden, en toen was het al te laat, toen had ik al twee andere romans geschreven, en misschien zou ik me er, als die recensie eerder was verschenen, toch weinig van hebben aangetrokken want Vogelaar en zijn consorten herhalen telkens weer over mijn werk dat het ‘kamertjesliteratuur’ is of ‘literatuur vanachter de glasgordijnen’ en daar leid ik steeds uit af dat ze niet de moeite nemen mijn werk ooit te lezen want één van de karakteristieke elementen daarin is dat ik altijd veel meer gebeurtenissen beschrijf die zich buitenshuis dan binnenshuis afspelen. En met glasgordijnen behangen kamertjes komen in mijn werk nauwelijks voor. Enfin, ze doen maar, ik lees hun werken ook niet, maar ik schrijf er dan ook niet over.

Waar ik, in die gedenkwaardige maanden na het verschijnen van *Stenen voor een Ransuil*, steeds op wachtte waren recensies in grote landelijke dag- en weekbladen zoals NRC/Handelsblad of Vrij Nederland. Doch daarin geen woord over mij, iets dat mij pas echt verdrietig stemde toen het debuut verscheen van de enige andere schrijver die ik kende, mijn rivaal J.M.A. Biesheuvel, een debuut dat niet alleen dadelijk enthousiast besproken werd in de NRC (Poll) en in VN (Komrij), maar dat bovendien vanaf de dag zijner verschijning spraakmakend bleek te zijn en daarenboven verkocht werd alsof die bovenkooi een rustbed was waarop men nooit meer slapeloosheid zou kennen. Nog geen twee maanden na de verschijning van *In de bovenkooi* was de auteur ervan beroemd en werd hij niet alleen alom geprezen doch ook thuis uitgenodigd bij beroemdheden als Kousbroek en Renate Rubinstein en bovendien wilde iedereen zijn verhalen afdrukken. Ik misgunde hem dat alles niet (want ik vond dat *In de bovenkooi* een aantal prachtige verhalen bevatte) maar ik kon desalniettemin niet begrijpen waarom *In de bovenkooi*, afgemeten naar de verkoopcijfers, wel minstens twintig à dertig keer zo goed was als *Stenen voor een Ransuil.* Wat ik ook deed, eerst Hillenius aanvallend in Maatstaf, daarna Lorenz' oorlogsverleden behandelend in hetzelfde Maatstaf - niets hielp. Het was en bleef angstwekkend stil, angstwekkend vooral omdat ik bij Biesheuvel zag hoe het óók kon gaan, en de uitgever verschoof de geplande uitgave van *Ik had een wapenbroeder* van najaar 1972 naar voorjaar 1973. Toen *Ik had een wapenbroeder* verscheen werd het zo hier en daar wel vluchtig besproken (in de NRC bijvoorbeeld werd het met een parade van volstrekt absurde argumenten door Marja Roscam Abbing afgekraakt) maar verkocht werd het niet. Zo bleef er voor de derde roman die ik had geschreven, *Een vlucht regenwulpen*, niet veel anders over dan een negatief bestaan als manuscript in een bureau-lade en schreef ik, ontmoedigd door het uitblijven van enige respons op m'n werk, een boek over Ratten dat in het najaar van 1973 verscheen en dat, in VN nog wel, heel gunstig besproken werd door de man die ik daarvoor zo boosaardig had aangevallen in Maatstaf: Dick Hillenius. Eerder trouwens al had hij vurige kolen op mijn hoofd gedeponeerd want hij beval mij bij het Parool aan als recensent voor het boek van Elaine Morgan en zo verscheen mijn eerste - en wat het Parool betreft ook laatste - recensie op 3 november 1972.

Biesheuvel's succes had nog andere gevolgen. Altijd was ik van mening geweest dat je geen verhalen doch romans moest schrijven en dat je je verre moest houden van autobiografische fictie (‘Autobiografphical fiction is the worst sort of fiction’, heet het in The life according to Garp van John Irving). Daarom had ik mij verplaatst in een homosexuele jongen die wel één en ander met mij gemeen had doch anders

was dan ik en daarom had ik drie romans geschreven die, op één gedeelte uit *Een vlucht regenwulpen* na, mijn biografie tegenspraken in grote lijnen, niet in de keuze van sommige details. Maar ziedaar: Biesheuvel schreef verhalen en ze waren, zo goed kende ik hem wel, verbluffend autobiografisch, zelfs daar waar ze burlesk of fantastisch leken. Want reken maar dat Biesheuvel die brommer (hij zegt zelf dat hij in werkelijkheid een scooter zag) op zee gezien heeft.

En zo begon ik, voornamelijk gedreven door een even inspirerende als kleinzielige jaloezie, ook verhalen te schrijven over voorvallen uit mijn eigen leven, over een paard dat ik bijna had zien verdrinken, over een man die dood bleef in de kerk, over één van mijn ooms die handelde in harmoniums. Eén van die verhalen, 'Het Paard', verscheen in augustus 1972 in Maatstaf, maar de andere kon ik nergens geplaatst krijgen. Toen stuurde ik die verhalen maar onder motto in naar het ministerie van C.R.M. voor een aanmoedigingsprijs want de Arbeiderspers wilde ze, na de slechte verkoopcijfers van *Ik had een wapenbroeder*, niet uitgeven. De jury van de aanmoedigingsprijs, bestaande uit Andreas Burnier, Alfred Kossman en Aad Nuis bekroonde een boek van Rob Marinus en mijn verhalen. Het grappige hierbij is dat Nuis en Kossmann voor mij stemden en dat Burnier, in de veronderstelling verkerend dat het manuscript van Marinus stamde van een vrouw, voor dat werkstuk stemde. (De jury-leden wisten de namen der inzenders niet). Nuis en Kossmann probeerden Andreas Burnier ervan te overtuigen dat het werk van Marinus van een man was maar het mocht niet baten, de halve prijs ging naar een haar die een hem bleek te zijn en de andere helft ging naar mij. Nuis, toen nog redacteur bij de uitgeverij Het Spectrum, wilde graag mijn verhalen uitgeven. Op dat ogenblik ontwaakte de Arbeiderspers en in niet mis te verstane bewoordingen deelde Sontrop, de gevreesde dwerg, mij mede dat mijn twee romans rücksichtslos verramscht zouden worden als ik zou overlopen naar het Spectrum. Dientengevolge verschenen die verhalen in het voorjaar van 1975 onder de titel *Het vrome volk* bij de Arbeiderspers.

(foto: Anthony Akerman)

Intussen blijkt hoe moeilijk het is een simpele geschiedenis chronologisch en precies te vertellen. En ik wil hem graag precies vertellen omdat er al zoveel misverstand bestaat en er zoveel legendevorming is opgetreden. Want los van de verha-

len die bij elkaar *Het vrome Volk* zouden vormen, gebeurde er ook iets anders dat van belang is. Aan het eind van het jaar 1972 sprak Rudy Kousbroek zijn gedenkwaardige Huizingalezing uit; in het begin van 1973 verscheen deze in druk en reageerden vier Leidse ethologen, waaronder ik, daarop in NRC-Handelsblad van 9 maart 1973. Later in het jaar ontving Lorenz de Nobelprijs, hetgeen de discussie op gang bracht over zijn oorlogsverleden (waarover, zo bleek toen pas, ik al veel eerder had geschreven), zodat een tweede ronde met Kousbroek werd uitgevochten (VN 26 januari 1974). Blijkbaar bracht dat alles de redactie van VN op het idee mij het boek *De platwormen vervelen zich* van Joost de Klerk toe te sturen. Ik ontving dat boek in het voorjaar van 1974. Nooit eerder had ik mij bezondigd aan recensies, op die éne, reeds vergeten uitzondering in het Parool na. Het boek van De Klerk werd mij niet alleen toegestuurd in een enveloppe van een type dat ik nooit eerder had gezien, maar bovendien zonder begeleidend briefje. Was het de bedoeling dat ik het zou recenseren? Ik wist het niet, ik nam maar aan van wel, schreef een bespreking en stuurde hem in. Deze bespreking verscheen op 18 mei 1974 in VN. Daarna hoorde ik niets meer van VN tot ik in november 1974 het boek *Sprekend een dier* van Dick Hillenius ter recensie kreeg. In het najaar van 1974 gaf ik aan de rijksuniversiteit te Leiden een Diescollege over Ethologie en gedrag van mensen en de daarbij aanwezige Godfried van Benthem van den Bergh vroeg mij of ik dat college misschien wilde insturen naar de Gids. Dat wilde ik en zo verscheen het in dat tijdschrift. Daarbij bleef het in 1974.

In 1975 schreef ik zes recensies voor Vrij Nederland en vroeg Midas Dekkers mij of ik af en toe een stukje wilde schrijven voor de achterpagina van De Nieuwe Linie. Ik vond het een uitdaging om te proberen of ik ook kleine, columnachtige artikelen kon schrijven en daarom deed ik het. Voor De Gids schreef ik nog twee lange artikelen over ethologische onderwerpen en toen Van Benthem van den Bergh bij het Z-bijvoegsel van NRC-Handelsblad ging werken, vroeg hij mij of ik zo af en toe ook eens voor de krant over mijn vak wilde schrijven. Zo schreef ik vanaf september 1975 af en toe in het Z-bijvoegsel zonder dat dat alles nu zo opviel als veel of vaak, hoewel ik toch steeds meer deed voor Vrij Nederland (maar in 1975 schreef ik in totaal toch niet meer dan 18 artikelen). Ik vond het prettig om korte stukken en recensies te schrijven, prettig vooral omdat ik, na afsluiting van mijn onderzoek aan het doorkruipgedrag van de driedoornstekelbaars, de resultaten daarvan had opgeschreven en bezig was aan de wel zeer langdurige en zeer intensieve besprekingen van mijn proefschrift met mijn promotor. Ik houd er nu eenmaal van snel veel te doen maar daar kreeg ik, toen mijn proefschrift in eerste aanleg klaar was, niet de gelegenheid voor. Ik moest soms de hele middag plukharen met mijn promotor over één woord en dan was ik, 's avonds thuiskomend, zo onvoldaan en had ik zo sterk het gevoel dat ik mijn tijd verprutst had dat ik, bij wijze van boetedoening, een artikel schreef om mij heen te zetten over mijn onvrede. Later schreef ik die artikelen vooral 's morgens vroeg om de onvrede vóór te zijn.

Tweeëneenhalf jaar heb ik met mijn promotor gediscussieerd over de 66 pagina's van mijn proefschrift - terzijde zij hier opgemerkt dat ik mijn promotor hiervan geen verwijt maak. Het is nu eenmaal zijn werkwijze en deze manier van doen heeft excellente en wereldberoemde proefschriften (binnen het vakgebied) opgeleverd, tweeëneenhalf jaar waarin ik steeds vaker naar de pen moest grijpen om mijn onvrede over de slakachtige snelheid waarmee regel voor regel van mijn proefschrift een gooi deed naar de volmaaktheid weg te schrijven. Toen het Hollands Diep in mei 1976, bij monde van Krik Denekamp, vroeg of ik af en toe een boek van Koolhaas wilde recenseren, deed ik dat, en toen K.L. Poll half juni vroeg of ik zo af en toe ook eens wat voor het CS van NRC-Handelsblad wilde schrijven, zegde ik dat ook toe,

zoals ik ook instemde met het plan van Ron Kaal en Jan Brokken om een enkele keer over muziek te schrijven in de HP (augustus 1976). Ik zegde dat alles niet alleen toe omdat ik nu eenmaal moeilijk nee kan zeggen als mij een, toch nogal vererend verzoek gedaan wordt, maar ook omdat ik het leuk vond recensies en artikelen te schrijven en omdat ik ervan uitging dat de kwaliteit ervan niet mij, maar de redacteuren van al die bladen ter beoordeling stond. Vonden zij ze goed genoeg om ze af te drukken, mijn zegen hadden ze, en vonden ze ze niet goed genoeg dan moesten ze ze maar terugsturen. Ik wil er hier met nadruk op wijzen dat ik steeds gevraagd werd om artikelen te schrijven. Nooit heb ik mijzelf ergens aangeboden, nooit heb ik uit mezelf, ongevraagd, een artikel opgestuurd. Zo is er ook geen grond voor de beschuldiging dat ik overal in wilde schrijven of dat ik van de uitgever te horen zou hebben gekregen: zorg dat je overal in schrijft, dan word je beroemd. Het tegendeel is waar: Sontrop heeft mij altijd afgeraden zoveel te schrijven. De explosie van 1976 (nou ja, explosie, het was altijd nog veel minder dan Piet Grijs en Nico Scheepmaker schreven), 70 artikelen, van 1977, 125 artikelen, en 1978, 75 artikelen, is simpelweg te wijten aan, mijnerzijds, de noodzaak stoom af te blazen over een proefschrift waarvan elke komma besproken moest worden en hunnerzijds (nu bedoel ik de bladen) het feit dat ze alles van mij afdrukken. In die drie jaar heb ik maar twee keer een artikel teruggekregen. Uit het voorgaande kan duidelijk worden afgeleid dat het de grootst mogelijke nonsens is om te beweren ‘elke dag een dagblad erbij, elke week een weekblad erbij, elke maand een nieuw literair tijdschrift, per kwartaal een nieuw genre’ (Nicolaas Matsier in VN van 23 juni 1979). Deze weerzinwekkende zuurpruim (het is één van die mensen wier lijfspreuk, zoals Jeremias Gotthelf zo aardig gezegd heeft, is: ‘Sauer sein ist meine Freundlichkeit’) die, als hij over mij schrijft alvast maar begint met het woord slordig te noteren voor hij zelfs maar iets van mij gelezen heeft, geeft zelf een uitermate slordige weergave van de feiten. Niet elke dag een dagblad erbij - ik heb één keer in het Parool en verder alleen in de NRC geschreven. Niet elke week een weekblad erbij - VN in 1974, De Nieuwe Linie in 1975, de HP in 1976. Niet elke maand een nieuw literair tijdschrift - Maatstaf in 1971, De Gids in 1974, Hollands Maandblad in 1976, Tirade in 1976. Niet per kwartaal een nieuw genre - wat ik schrijf is of beschouwelijk van aard of verhalend proza. Twee genres dus. In hetzelfde VN-artikel windt Matsier zich ook op over de ‘snel aanzwellende stroom van autobiografische bijzonderheden, te pas en te onpas gedebiteerd’. Het schijnt niet tot deze grootste luiaard van de Nederlandse letterkunde door te dringen dat al die autobiografische bijzonderheden niet te pas en te onpas door mij gedebiteerd zijn, maar door een legerschaar van interviewers uit mij gewrongen zijn. Ik ben het niet die zo graag al die autobiografische gegevens kwijt wil; het zijn anderen die onophoudelijk proberen mij die gegevens te ontfutselen. Ben ik daarvoor verantwoordelijk? Zeker, in zoverre ik meewerk aan interviews waarbij het mij altijd weer moeilijk valt op de aardige vragen van vriendelijke mensen niet openhartig te antwoorden. Daarom heb ik mij voorgenomen geen interviews meer toe te staan; het interview

met Diepstraten in dit nummer is mijn laatste interview.

In de jaren '76-'78 heb ik geprobeerd mijn malaise weg te schrijven; ik ben mijn onmacht te lijf gegaan. Ik wilde mijzelf laten zien dat ik niet lui was, dat ik best hard kon werken als mij maar de gelegenheid daartoe werd geboden en ik niet hoefde te vechten om elke lettergreep. Nogmaals, ik wil mijn promotor niets verwijten, hij vecht nu eenmaal dolgraag over lettergrepen, maar mij ligt dat volstrekt niet en daarom heb ik elke bladzijde uit mijn proefschrift bekroond met vier artikelen elders. Wel heb ik mij ten zeerste verbaasd over de verbazingwekkende gretigheid waarmee al deze artikelen door de diverse bladen werden afgenomen én door de enorme weerstand die ze opriepen - twee afzonderlijke verschijnselen die ik nog steeds moeilijk met elkaar kan rijmen.

Maar niet alleen deze artikelen doch ook het feit dat ik de Multatuli-prijs kreeg voor *Het vrome volk* en het feit dat *De Kritische Afstand* zo gunstig werd ontvangen, dienen gememoreerd. Dat alles gebeurde in 1976. Wel werd in het voorjaar van 1977 de verhalenbundel *Mammoet op Zondag*, deels als gevolg van de irritatie over de artikelenstroom, deels als gevolg van de ongelijke kwaliteit van de verhalen maar matig ontvangen en werd de novelle *Laatste Zomernacht* vrijwel doodgezwegen maar de verkoopcijfers werden steeds beter, al kon ik nog altijd niet in de schaduw staan van J.M.A. Biesheuvel, die nu eenmaal met *In de Bovenkooi* een beslissende voorsprong leek te hebben genomen. Op hem was ik evenwel niet jaloers meer, het ging er alleen maar om dat mijn werk juist zo goed werk verkocht dat ik kon blijven publiceren. Sinds het uitstel van de uitgaven van *Ik had een wapenbroeder*, de aanvankelijk geringe interesse van de uitgever voor *Het vrome volk* en de weigering van *Een vlucht regenwulpen*, was ik bang het lot van zoveel toch niet van talent gespeende schrijvers te zullen delen: niet doorgebroken. (Waarbij overigens de vraag open blijft waarom je nu eigenlijk zo graag wil schrijven én publiceren, een vraag waarop ik hier geen antwoord wil proberen te geven, want ik wil mij slechts beperken tot een beknopte geschiedschrijving van het verlangen om te schrijven en wat daaruit voortvloeide).

Voorjaar 1978 verscheen een bundeling van alle langere artikelen over schrijvers die ik bewonder en in datzelfde voorjaar haalde ik voor de zoveelste keer de roman te voorschijn uit de lade waarin hij al sinds 1971 lag en waaruit hij telkens was opgediept om bijgewerkt te worden. In 1971 had ik het boek geschreven in de maand januari toen Hanneke naar India was en ik al mijn gespaarde vakantiedagen had opgenomen. Moederziel alleen vertoefde ik ruim dertig dagen in onze vierkamerflat en schreef, mij met niemand bemoeiend, slechts zo af en toe de flat verlatend om voedsel te kopen, *Een vlucht regenwulpen.* Na het verschijnen van *Ik had een wapenbroeder* heeft het manuscript enige tijd op de uitgeverij verkeerd maar het werd niet goed genoeg bevonden voor publikatie en terecht niet. Het werk was, omdat ik er al schrijvend emotioneel zo sterk bij betrokken raakte, wel heel onbeholpen geschreven en daarom is het, bijna alsof het een proefschrift was, alinea voor alinea herzien in de jaren daarna, tot 1978 toe. Pas toen, in het vroege voorjaar van dat jaar, ben ik ertoe gekomen het gehele werk nogmaals grondig te herschrijven en zelfs in die tijd ontbrak de nodige distantie, kon ik mij nog steeds maar niet losmaken van het door mijzelf opgeroepen levenslot van een wijzer, serener alter ego, iemand die ‘meer mijzelf was dan ik ben’ om een zinsnede uit *Wuthering Heights* te gebruiken. Ik stond het manuscript niet van harte af. Het was mijn boek, het hoorde in mijn bureaulade te liggen, het bevatte mijn herinneringen aan Martha en aan mijn moeder zoals ik haar zag toen ik klein was en ik wist dat ik het, door het te publiceren, zou vervreemden van mezelf. Want al datgene wat over een boek gezegd en geschreven wordt, komt tussen jou en het boek in te staan, maakt het

verhaal tot een geschiedenis die door een ander geschreven lijkt. Maar ik hield mij voor dat zo'n roman als *Een vlucht regenwulpen* slechts weinigen zou aanspreken; het zou geen roman voor velen zijn en daarom kan ik tot op de dag van vandaag toe niet begrijpen dat juist deze roman zo waanzinnig succesvol is gebleken. Enerzijds geeft dat, als ik even niet denk aan de inhoud van *Een vlucht regenwulpen*, voldoening, zeker niet in de laatste plaats omdat nu de rollen enigszins zijn omgedraaid en Maarten Biesheuvel jaloers is op mij inplaats van ik op hem, maar anderzijds heeft het ook iets griezeligs - wat kan het zijn dat zovelen aanspreekt in dit boek? Hoe is het mogelijk dat een roman waarin iemand beschreven wordt die leeft zoals vrijwel niemand heden te dage leeft, blijkbaar toch een identificatie-model biedt voor zoveel mensen? Enfin, Biesheuvel is nu toch even, voor zolang als het duurt en helaas nog niet op zijn eigen terrein (het verhaal), verslagen maar hij hoopt mij te vermorzelen met *De verpletterende werkelijkheid.*

Een vlucht regenwulpen heb ik weer dichter bij mijzelf proberen te brengen door de publikatie van twee volgende boeken. Als je - of moet ik schrijven: als ik, en geldt dat voor anderen niet? - wilt dat mensen ophouden te schrijven en te spreken over een boek dat zij door tekst en woord van je vervreemden, moet je een volgend boek publiceren zodat ze daarover schrijven en spreken, waardoor het vorige boek weer meer van jezelf wordt. Maar dat was niet de enige reden voor *Ongewenste Zeereis* - ik wilde erin behouden wat ik zelf, afgezien van recensies en artikelen over muziekboeken en muziek, het beste vond uit de periode van de artikelenstroom en ik wilde, onder het mom van een essay, er een verhaal in verstoppen over lafheid en collaboratie, een verhaal dat dan eerder een studie van verschijnselen zou lijken dan een bekentenis. En daarna wilde ik mijn vader weer oproepen, tot leven wekken. Met geen andere pretentie dan die heb ik *De Aansprekers* geschreven, - ik ben overigens al in 1976 aan dat boek begonnen, het eerste hoofdstuk verscheen in het februarinummer van Tirade van 1977 en zo heb ik ook aan dat boek bijna drie jaar lang gewerkt en geschaafd - ik had niet de ambitie een verklarend psychologisch portret af te leveren (dat trouwens ook omdat ik niet in verklarende psychologische portretten geloof), ik wilde hem slechts voor mij zien, ik wilde hem weer horen praten en lachen. Niettemin heeft het boek de vorm van een roman en is er zo mogelijk nog meer constructie in te vinden dan in *Een vlucht regenwulpen.* Deskundigen hadden mij voorspeld dat dit boek, na het daverende succes van *Een vlucht regenwulpen*, door de critici zou worden afgekraakt, hoe goed het eventueel ook zou zijn. En inderdaad: de critici hebben over het algemeen geen middel geschuwd om het werk af te breken. Ze hebben, uitzonderingen daargelaten al dan niet met opzet, geen enkel begrip getoond voor de vorm ervan (ze hebben zelfs helemaal niet gemerkt welke vorm het heeft, lijkt het wel) noch voor de inhoud ervan. Toch is zulke slechte kritiek prettiger dan misschien op het eerste gezicht kan lijken. Niets is zo verlammend als succes, als gunstige kritiek en al wat daaruit voortvloeit en wat op een georganiseerd complot lijkt om je het schrijven onmogelijk te maken: de niet aflatende stroom van aanvragen voor interviews, spreekbeurten en al die andere dingen die je afhouden van schrijven. Het is ver-

velend als je de mening krijgt opgedrongen dat jouw schrijven iets te betekenen heeft en het is haast nog vervelender als zulks zijn beslag krijgt in de vorm van een helemaal aan jou gewijd nummer van een literair tijdschrift als je nog geen 35 jaar oud bent. Schrijven moet iets houden van het achteloos maken van notities op de achterkant van een gebruikte envelop. Om deze opmerkingen in dit nummer te kunnen maken, heb ik besloten om er toch maar aan mee te werken - zo kan ik zelf al die onverdiende roem, ook hier de som van misverstanden die zich om iemands naam groeperen, nog een beetje relativeren waardoor het schrijven, hoop ik, voor mij kan blijven wat het altijd is geweest: een pretentieloze, hoogstens soms wat lang uitgevallen brief aan vriend of vriendin.

Opmerking: een gedeelte van dit artikel is ook verwerkt in ‘De twee functies van schrijven’, een opstel dat in het jaarboek van 1979 van de Maatschappij der Nederlandse letterkunde zal verschijnen.

Drijven op Vestdijks wieken
Regenwulpen met geleende veren

Harm de Jonge

> *'Een mens moest een cel zijn, dacht hij, een klompje dat zich in tweeën splitst'.* (AW8: 212; VRW: 82)

De smaak van een framboos brengt de tuin van mijn grootvader in herinnering en de geur van natte kleding verplaatst me onherroepelijk naar het klasje van juf Stubbe, als er op donkere novembermiddagen leesbeurten gegeven werden.

Uit de literatuur is mij als voorbeeld van het verschijnsel dat smaken en geuren onwillekeurig het verleden oproepen, bijgebleven het moment dat Vestdijks Anton Wachter (AW) achterblijft in de trein, nadat hij voorgoed afscheid heeft genomen van Marie van den Bogaard

> Maar even voordat de conducteur het portier sloot, sloeg wat rook van de locomotief naar binnen, waarvan de geur hem aan het Lahringer station herinnerde, wanneer hij Ina Damman wegbracht: die tragische benauwende geur van het afscheid nemen, ... (AW4: 216)

Ik was tien regels ver in Maarten 't Harts roman *Een vlucht regenwulpen* (VRW) toen de herkenning kwam: de hoofdpersoon wordt door de geur van druiven herinnerd aan het verleden.

> O, die onvergelijkelijke geur; als ik hem in mij opneem door diep in te ademen lijkt het wel of ik nog maar vier jaar oud ben en elk moment kan mijn moeder binnenkomen... (VRW: 7)

Op zichzelf hoefde die overeenkomst niets te betekenen. Een algemeen menselijk ervaringsfeit, dat ik elders in de literatuur ook zou vinden, waarschijnlijk speciaal bij speurders naar 'le temps perdu' ('t Hart zelf bespreekt het verschijnsel bij Proust (SVM: 192)). Maar het was niet de laatste maal dat *Een vlucht regenwulpen* me herinnerde aan (voornamelijk) de Anton Wachterromans van Vestdijk. Bij de ontvangst van het werk hebben sommige critici ook op deze overeenkomst gewezen. Carel Peeters bv. signaleert in Vrij Nederland terloops dat het boek 'de sfeer ademt van Vestdijks Anton Wachter'. Iets uitvoeriger is Wam de Moor (*Jan Campertprijzen 1978*, blz. 86). Hij constateert dat (naast Van Oudshoorn) Vestdijk 'peet voor deze roman staat' 'met *Kind tussen vier vrouwen*'. Als voornaamste overeenkomst ziet hij het plaatsen van de hoofdpersoon tussen drie (of vier) vrouwen. Ook in zijn verzamelbundel *Meester en leerling In de voetsporen van Vestdijk* rangschikt De Moor 't Hart onder de leerlingen van Vestdijk, zonder dat in de drie aan 't Hart gewijde beschouwingen de naam van Vestdijk overigens valt.

In dit artikel wil ik nader ingaan op 't Harts afhankelijkheid van Vestdijk. Ik ga voorbij aan de indruk dat de pedofiel Brikke uit *Stenen voor een ransuil* zo lijkt te zijn overgestapt uit de trieste wereld van Cuperus in *De koperen tuin*, dat *Ik had een wapenbroeder* qua thema en uitwerking doet denken aan *De bruine vriend* en misschien aan *Else Böhler*, *Duits dienstmeisje* en beperk me tot *Een vlucht regenwulpen.* Vestdijks *Kind tussen vier vrouwen* laat ik geheel buiten beschouwing, omdat dit werk pas in 1972 openbaar is gemaakt, terwijl VRW oorspronkelijk van 1971 dateert.

Centraal in de Anton Wachterserie staat 'de geschiedenis van een jeugdliefde'. De ongelukkige liefde voor Ina Damman is bepalend voor Antons latere leven: wie hij verder ook zal ontmoeten, hij weet dat hij

> (trouw zal) blijven aan iets dat hij verloren had, - aan iets dat hij nooit had bezeten. (AW3: 211)

Deze trouw belet hem tijdens de boswandeling in te gaan op de 'uitnodigingen' van de hunkerende Marie van den Bogaard (AW3: 203). In de periode van 'de andere school' (AW4) heeft hij daar minder moeite mee: het Lahringer span is lange tijd onafscheidelijk. Maar op den duur blijkt de verhouding toch uitzichtloos te zijn en het eerste wat Anton doet, als Marie 'roekeloos in de diepte springend' hem in de trein heeft achtergelaten, is afreizen naar Driehuizen om Ina te bezoeken.

Ook later, als Anton in Amsterdam studeert, blijft Ina op de achtergrond aanwezig bij de relaties die hij aangaat. Herhaaldelijk worden zijn vriendinnen vergeleken met en afgewogen tegen Ina; voortdurend meent hij iets van haar in anderen te herkennen. Om enkele voorbeelden te noemen: in Corrie Meursing meent hij 'enkele weken lang een nieuwe Ina Damman (...) te mogen begroeten' (AW5: 40); na de breuk met Tini Houtsma weet hij heel zeker 'dat hij weer, dat wil zeggen nog altijd, van Ina Damman hield' (AW6: 12); Anna Heldering wordt herkend als en vergeleken met Ina (AW8: bv. 173-175).

Deze trouw aan de 'verloren, nooit bezeten' geliefde vinden we terug in het thema van 't Harts roman *Een vlucht regenwulpen.* De hoofdpersoon, de celbioloog Maarten, heeft in zijn schooljaren een ongelukkige liefde voor Martha beleefd en kan haar, ook na zoveel jaren, niet vergeten. Hij is altijd op zoek naar de geliefde en meent haar, zoals Anton, vaak in een andere vrouw te herkennen.

> Ik kijk oplettend rond. Staat ze nu tussen de gasten?

> Praat ze met één van hen? Naarmate ik meer drink zijn er meer vrouwen en meisjes die op haar lijken. De gelijkenis is meestal niet meer dan een rimpel op dezelfde plaats onder de ogen, eenzelfde beweging van een arm, een gelijke haarkleur. (VRW: 16)

Op een receptie ontmoet hij een meisje dat sprekend op haar lijkt. Op weg naar het feest geeft hij haar een lift.

> In het halfduister is de gelijkenis zo groot dat ik één moment denk: nu zit ze naast me, (VRW: 19)

Op een avond heeft hij eens een ander meisje aangesproken met de vraag ‘Heb ik je al eens eerder ontmoet?’, de ‘eerwaardige volzin’ waarmee Anton op strooptocht ook onbekende meisjes belaagt (AW6: 36)

> ik dacht: ze lijkt op Martha, ze loopt net zo rustig als Martha. (VRW: 43)

In Bern ontmoet hij later een hoer:

> .., ze wendt zich schuin om, heel even, juist lang genoeg om mij haar profiel te tonen en de adembenemende gelijkenis, tot zelfs het donkere halflange haar toe. (VRW: 165)

Wanneer Anton en Maarten met een identiek complex getekend zijn voor het leven ligt het voor de hand te veronderstellen, dat er zowel in de groei van het complex als in de factoren die de groei mogelijk maakten raakpunten te vinden zijn. We zullen eerst de ontwikkelingen rond de tragische liefde volgen en nagaan hoe ver de overeenkomst hier gaat.

De eerste kennismaking is uiteraard voor beide jongens een adembenemend moment. Ina wordt getekend als een meisje met een matte gezichtskleur, lichtblauwe ogen en donker haar (AW3: 71). Martha heeft vreemde, bijna mongoolse ogen (VRW: 17). Beide meisjes hebben uitstekende jukbeenderen; ze vertonen zich allebei voor het eerst in het blauw. Ook in de houding vinden we overeenkomst, Ina:

> In lasthouding, rechterarm en schouder hoog boven haar schooltas, haar hoofd wat schuin, ... (AW3: 210)

en Martha houdt het hoofd

> ...schuin opzij aan de linkerzijde van haar lichaam als om te compenseren voor het gewicht van de tas. (VRW: 97)

Aan het uitbundig lachen en schel schreeuwen van de klasgenoten dragen Ina en Martha niet bij. Ze stralen allebei koelheid, onbewogenheid, beheerstheid uit.

Het oordeel van Antons leraar, Couvée, luidt:

> Die jongen ging zijn ongeluk tegemoet met zo'n stuk marmer! ‘Een *koud* karakter, mevrouw, geen zier gevoel!’ (AW3: 93)

Ook in Maartens situatie is er een waarschuwende leraar:

> 'Als jullie één week verkering zouden hebben, zou jij het uitmaken. Jullie passen absoluut niet bij elkaar. (...) Ze is hooghartig, lastig en verwaand;' (VRW: 109)

Maarten staat gewoonlijk in de school achter het raam Martha te observeren. De keren dat hij er niet in slaagt binnen te blijven gaat hij op een ingewikkelde wijze rondcirkelen op het schoolplein, zodat zijn weg die van Martha zo vaak mogelijk kruist.

Anton heeft uitgedokterd op welke momenten zijn en Ina's klas elkaar bij de leswisseling ontmoeten en hij verzamelt dan blikken, waarvan hij in zijn agenda een boekhouding bijhoudt. In de pauze lukt het Anton Ina 6 à 8 keer te passeren (AW3: 82), wat het niet haalt bij Maartens prestatie: hij brengt het tot 33 ontmoetingen. (VRW: 102) Daar staat tegenover dat Anton vier keer per week gedurende tien minuten Ina, haar tas dragend, mag vergezellen naar het station. Tijdens die wandelingen ontwikkelt hij geen briljante conversatie; de spaarzaam gelanceerde, meestal vooraf geprepareerde zinnen noteert hij zorgvuldig in Duitse letters in zijn 'Note Book'.

Maarten komt ook niet tot het opzetten van een breed gesprek: een enkele opmerking tijdens de redactievergadering van de schoolkrant (Maarten schrijft goede opstellen: vgl. AW3: 91: Antons opstel, met een negen gehonoreerd, wordt in Ina's klas besproken) of bij het uitlenen van bibliotheekboeken. Het meest normale gesprekje wordt nog gevoerd als Maarten Martha na een schoolavond bij de bushalte ontmoet. (VRW: 114)

In de meeste gevallen zijn Maarten en Anton verlegen en onhandige jongens, die niet vlot en gemakkelijk met een meisje kunnen omgaan. Maarten maakt zich belachelijk als hij in de klas van Martha bij de spottend zingende meisjes de boeken laat vallen en wegloopt. Hulpeloos geeft hij Martha in het kleedlokaal bij de gymzaal de achtergelaten tas; hij schaamt zich voor zijn bleke huid, zijn stakerige witte benen, begroeid met spookachtig zwart haar. (VRW: 112) Anton wordt uit de coupé verwijderd tijdens het reisje, als Gerrit Bolhuis de animator is en Ina laat lachen

> op een manier zoals ze nog nooit gelachen had waar hij bij was: zo vrolijk en zorgeloos jong. (AW3: 124)

Anton kan niet de vlotte entertainer zijn en zeker niet in de nabijheid van de geliefde. Zo zou het blijven, ook op de 'andere school':

> Hij ergerde zich. Rechtvaardigheid was ver te zoeken: waarom kon hij niet grappig zijn, als hij grappig wilde zijn? (AW4: 102)

Beide jongens zijn ook ten volle overtuigd van hun eigen onaantrekkelijkheid. Anton maakt een scène als hij zichzelf kinloos op een portret ontdekt en zijn moeder de schoolfoto ook nog aangeschaft heeft en toont. En als hij zichzelf in de spiegel bekijkt:

> ..: ben ik dat? Geen profiel hoefde men er meer van te nemen om zich te vergewissen, dat dit gezicht niet deugde; het was het minste, het smerigste dat zich denken liet. Daar, die neus, die buiten verband met de rest de ruimte zocht: dat wàs geen mensenneus. (AW3: 151)

En Maarten voor de spiegel:

> ... nu zag ik (...) een bruinverbrand, boers uiterlijk met blauwgrijze, diepliggende ogen, een knobbelig voorhoofd, een grote neus met sproeten.

> En de spiegel onthulde niet eens het ergste: de hoge rug die ik van mijn vader geërfd had. (VRW: 111)

Het afkeurend oordeel van de aanbedenen moet dan ook niet helemaal als een verrassing overgekomen zijn. Via de vriendinnen en de weinig consideratie tonende Max Mees en Jan Breedevoort bereikt Anton het bericht dat Ina hem ‘een vervelende jongen’ vindt. (AW3: 136) Met een kleine variatie luidt Martha's oordeel over Maarten: ‘afschuwelijke jongen’. (VRW: 108)

Dat de werkelijkheid niet helemaal ideaal is wordt niet altijd als een gemis ervaren. Maarten verlangt er eigenlijk niet naar om nader contact tot stand te brengen:

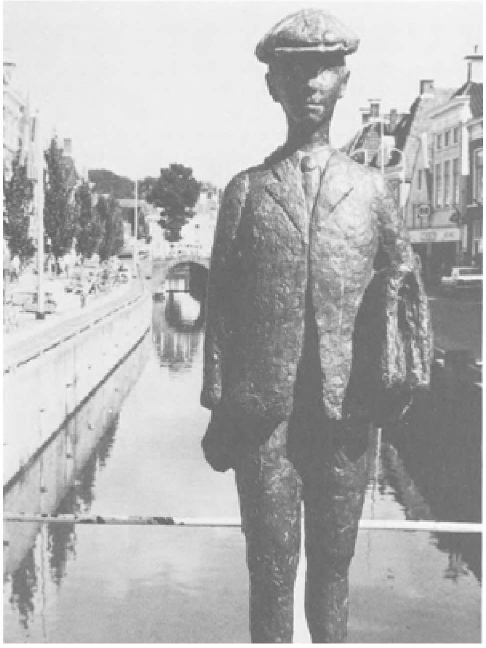
> ... elke toenadering zou immers de mogelijkheid van afwijzing inhouden en ik wilde het recht om haar te zien en naar haar te verlangen niet opofferen voor de zekerheid van afwijzing. (VRW: 109)

Een soortgelijke opstelling vinden we bij Anton. In Ina's nabijheid overvalt hem een vage angst, een beklemming en

> volkomen vrij en gelukkig voelde hij zich pas het eerste halve uur na de ontmoeting,.. (AW3: 80)

Dromen over de geliefde biedt meer perspectief dan het bele-

ven van de werkelijkheid. Een droombeeld kan men koesteren, volledig naar eigen wens modelleren. Ook later weigert Anton initiatieven te ontwikkelen. Als Max Mees de mogelijkheid oppert om weer contact op te nemen met Ina, zegt Anton: ‘Misschien schrijf ik haar nog’, maar hij weet dat hij het niet zal doen,



Standbeeld Anton Wachter - Harlingen (foto: H. de Jonge)

> Al was het maar omdat brieven beantwoord konden worden. (AW6: 61)

Aantrekkelijker is het om in gedachten met haar te spreken. En dat doet hij, ‘in een souterrain buiten de Muiderpoort’, ‘avond aan avond’, gebogen ‘over een dictaatcahier of een anatomische atlas’. (AW6: 62) (Ook in *De Persconferentie*, verwant aan de AW-romans, voert de hoofdpersoon lange ‘gesprekken’ met het afwezige dienstmeisje Ybeltje; blz. 43 e.v.)

Deze vorm van compensatie zoeken in het rijk der verbeelding vinden we bij Maarten terug als hij in zijn auto met de denkbeeldige passagiers in discussie treedt.

> Er hadden al zoveel mensen naast mij in de auto gezeten en ze hadden stuk voor stuk goed geluisterd naar elke monologue extérieur, .. (VRW: 48; zie ook: 39 en 136 e.v.)

In de droomwereld krijgen de minnaars wel te maken met een handicap. Maarten kan zich het gezicht van Martha niet meer voorstellen zo gauw ze uit de buurt is.

> Ik kon haar zien lopen in de gangen, ik kon het beeld voor mij halen van die eerste foto in de gang, duizelingwekkend scherp, maar zonder haar gezicht. (VRW: 99)

Anton kampt met hetzelfde probleem:

> .., het gezicht wilde niet blijven, hoe ongelooflijk dit ook scheen van iemand, die men tussen duizenden herkennen en nooit meer vergeten zou. (AW3: 83)

Anton blijft die handicap houden, ook later met het gezicht van Esther Ornstein (AW7: 160), met dat van Anna Heldering ('haar gezicht was nooit scherper dan een betekenisvolle vlek' (AW8: 265)). Hij tracht het gebrek door allerlei kunstgrepen te compenseren. Zo heeft hij in Amsterdam de afbeelding van een filmster, die enige gelijkenis met Ina vertoont, naast zijn bed (AW5: 12), maar het zekerste middel is toch zich eerst de gezichten van de vriendinnen voor te stellen

> Alsof men een muntstuk in een automaat had gestopt, zo rolde Ina Damman dan te voorschijn, gearmd met Mies Averkamp, .. (AW4: 40; zie ook: AW3: 83)

Hetzelfde omweggetje bewandelt Maarten:

> Twaalf jaar lang heb ik getracht mij het gezicht te herinneren, twaalf jaar lang lukte het niet, moest ik eerst de gezichten van haar vriendinnen voor me halen... (VRW: 17)

Zich in gedachten zo intensief met de geliefde bezighouden leidt soms tot vereenzelviging. Martin Hartkamp heeft er op gewezen dat veel personen in het werk van Vestdijk 'behept zijn met identificatieneigingen', dat identificatiedrang misschien wel het kernmotief in het werk van Vestdijk is (*Identificatie en isolement*, Vestdijknummer Maatstaf, aug-sept. 1971). Hij geeft voorbeelden van de drang naar vereenzelviging, niet in de laatste plaats uit de wereld van Anton Wachter. We vinden dat eenheidsgevoel bv. als Anton Ina 'diep bevredigd' opwacht, om definitief uit haar mond te horen dat ze hem een vervelende jongen vindt:

> ... omdat ze beiden, weken en maanden lang, hetzelfde gedacht en gevoeld hadden, hetzelfde veracht, hetzelfde verafschuwd... (AW3: 140),

of in een passage als:

> .., en dan ineens trok hij zijn eigen gezicht onwillekeurig in dezelfde plooi als het hare, om het als het ware van binnen te bekijken, .. (AW3: 88)

Diezelfde drang naar eenwording, versmelting, los van alle zinnelijkheid, vinden we terug bij Maarten. Hij leest de boeken die Martha naar de bibliotheek terugbrengt, beluistert de muziek die zij gewoonlijk speelt en bereikt een climax in eenwording, als hij voorvoelt dat Martha zal komen vragen om boeken voor een spreekbeurt over Nijhoff. In afwachting van haar komst legt hij al vast een stapel klaar.

> 'Hier zijn boeken over Nijhoff', zei ik, 'ik had ze al voor je uitgezocht'. 'Voor mij? Hoe wist jij...?' 'Ik wist het niet, ik dacht het'. (VRW: 115)

Speciaal aandacht verdient nog de belangrijke plaats die in het leven van Anton en Maarten voor de muziek is ingeruimd. Anton krijgt al jong pianoles en overweegt later zelfs zijn studie medicijnen in te ruilen voor die van muziek. Verliefdheid, geluksgevoelens in het algemeen zijn bij Anton vaak sterk verbonden met muziek. De gelukzalige ogenblikken die hij met Ina beleeft in de rondrazende carrousel worden muzikaal gekleurd door het loeiend kermisorgel. (AW3: 133). Een orgelmarsje maakt hem in Amsterdam ineens verliefd op de schoondochter van zijn hospita (AW6: 78) en operamuziek zet hem in vlam voor Esther Ornstein (AW7: 207). De liefde voor zijn moeder is ook het grootst als ze voor hem piano speelt. Via de muziek kan hij ook een bondgenootschap met zijn moeder tegen de vader sluiten:

> Hoe kon hij haar duidelijk maken, dat 'modern' iets was waar zijn vader niet van hield en zijn moeder wel; waarbij je tintelingen over je rug kreeg,.. (AW2: 64)

Merkwaardig is ook Antons neiging om voorwerpen, maar vooral meisjes op wie hij verliefd is, muzikaal te karakterise-

ren. De Türkische Marsch van Beethoven is voor de kleine Anton dé muziek voor zijn speelgoedtrein (AW1: 152), het 'redeloos weemoedige' van de Polka Mazurka associeert hij met Annie Vermeer (AW2: 57), terwijl de Tarantella muziek is 'die met Fietje in verband stond'. (AW6: 145) Haydn schijnt alleen maar gecomponeerd te hebben om Ina Damman te karakteriseren.

> Daartussendoor stond hij wel op om een etude te spelen, of de menuet in d-majeur van Haydn, die Ina Dammans muziek geworden was, een soort volkslied van zijn geliefde. (AW3: 88)

Maarten vertoont dezelfde affiniteit tot muziek. Met zijn moeder luistert hij naar de radio:

> ... ik bemerkte dat je, als je iets maar herhaald beluisterde, soms plotseling ontroerd kon worden zonder dat je in staat was die ontroering anders dan via wat vochtige ogen te uiten. (VRW: 113)

Zij is ook zijn compagnon met wie hij zich sterk kan maken tegen de vader, die muziek maar 'zondig, werelds gedoe' vindt.

De ervaring om het zichtbare in (muzikaal) geluid te beleven kent Maarten eveneens:

> ... en ik verbaasde mij erover dat je gebaren en gelaatsuitdrukkingen kon beleven als een strijkkwartet van Haydn... (VRW: 150)

Martha kan ook muzikaal gekarakteriseerd worden en het is opnieuw Haydn die de klanken voor de karakteristiek beschikbaar stelt:

> Ze speelde de achtste sonate van Haydn in As, zoals ze zelf heel zacht meedeelde. Vooral in het tweede deel ervan was zij zelf aanwezig. Het was alsof die plechtige, magisch rustige muziek alleen maar was gecomponeerd om haar karakter te beschrijven. (VRW: 114; zie ook: 21)

Antons veroveringsstrategieën zijn vaak muzikaal geïnspireerd: zijn relaties met Esther starten met concertbezoek. Maartens eerste afspraak met een meisje, Martha's zuster, geldt een bezoek aan het Concertgebouw.

'Waarom? Waarom ben ik zo geworden?' vraagt Maarten zich af op een avond als de slaap niet wil komen.

Hij is alleen opgevoed. Zijn denkbeeldige gesprekspartner in de auto vergelijkt hem met een contactgestoord aapje:

> Jij bent als jong zoogdier helemaal op je eentje groot geworden, geen broers of zusters, geen vriendjes, niks. Daardoor ben je net zo contactgestoord als die aapjes, je kunt geen relaties maken. (VRW: 136)

Anton Wachter heeft dezelfde achtergrond. Ook hij is als enig kind opgevoed. In plaats van te spelen met leeftijdgenoten zien we hem van achter het raam, van boven neerkijkend, het spel van de kinderen observeren (AW1: 17). Vanuit deze positie volgt ook Maarten de gedragingen van de kinderen op het schoolplein. (Vgl. nog Maartens lustgevoelens als hij in Bern in een warenhuis drie keer achtereen via de roltrappen uitstijgt boven de mensen.)

Maarten houdt van zijn moeder. Hij bewondert haar als ze, vast ritueel na het aanmaken van de kachel, de lange haren kamt en borstelt. Hij 'redt' haar van de petroleumboer, die haar belaagt door spelend de waterslang te richten.

> Ik hoor hun stemmen. Ze lachen ook. Ik zie ze staan op het jaagpad en ik denk: waarom is ze niet boos op hem? (VRW: 28)

Bij gebrek aan speelgenoten speelt hij een keer vadertje en moedertje met zijn moeder; hij is teleurgesteld als zijn moeder hem op de wang kust:

> Ik kijk naar mijn moeder. Ik wil haar omhelzen maar ik durf niet, ik wil haar kussen zoals mijn vader haar kust, kort en snel en achteloos. (VRW: 31)

Door het zolderraam ziet hij hoe zijn vader en moeder elkaar in de tuin kussen en hij is jaloers.

> Bij het eerste warenhuis struikelt mijn vader over een plank die op het pad ligt. Goed zo, denk ik. (VRW: 39)

Antons verhouding tot zijn ouders lijkt iets gecompliceerder. In het begin houdt hij het meest van zijn vader: 'Evenveel, maar van pappa een heel klein beetje meer,' (AW1: 9). Als Anton een rijmpje opzegt waar vader boos om wordt omdat het 'smerigheid' is, weerstaat hij hem voor het eerst. Het beeld van de almachtige en alwetende vader stort in.

> .., - op dit moment had hij zich volkomen van hem losgemaakt '..; veeleer was zijn innerlijke houding als die tegenover een dode, een schim,' (AW1: 96)

Zonder nog een afkeer van zijn vader te hebben

> begon hij zich kriebelig te voelen als zijn ouders elkaar een zoen gaven, en als ze samen bij de piano musiceerden had hij het nog veel sterker. (AW1: 124)

Na het overlijden van zijn grootvader blijft Antons vader enige dagen in Amsterdam. Anton is dan alleen met zijn moeder. In die uren - ganzenbord spelend, chocola etend, pratend - komt hij heel dicht bij zijn moeder. Hij inventariseert de eigenschappen die ze samen hebben en die vader mist en zijn geluk is compleet, als hij zijn moeder zo ver weet te krijgen dat ze op de piano gaat spelen. Kort daarna sterft de vader, min of meer door de schuld van Anton. Evenals Maarten blijft Anton alleen achter met zijn moeder.

De overeenkomst is duidelijk. Jaloersheid op de vader, die het in VRW met een flashback van tien regels moet doen, terwijl 'Mijn moeder' meer dan tien bladzijden krijgt toebedeeld; rivaliteit die eventueel uitgelegd kan worden (het duidelijkst in AW) als uitlopend op vadermoord. Het klassieke Oedipusmotief! En verder freudiaans geïnterpreteerd: de sterke moederbinding maakt het zowel Maarten als Anton onmogelijk ooit een (duurzame) relatie met een vrouw aan te gaan. Achter elke vrouw staat de moeder. De geliefde en de moeder vloeien op sommige momenten dan ook in elkaar over:

> 'Dag Ina!' had zijn moeder gezegd, en toen, terwijl ze elkaar een hand gaven, zag hij ineens, vreemd en scherp, half overtuiging, half vizioen, dat ze op elkaar leken, .. (AW3: 107)

> Dan zou Ina Damman lachen: 'Het lijkt wel of ik je moeder ben'. - 'Dat is misschien ook wel zo, in een hogere, geestelijke, verre... Weet je, dat ik nooit trouwen zal? Nooit!' (AW6: 63)
> Na het plukken ontbeten we, en elke dag opnieuw stelde ik vast dat mijn moeder precies zo glimlachte als zij... (VRW: 99)

Herhaaldelijk verkondigt Anton dat hij niet zal trouwen; vergelijk ook AW5: 286, AW6: 26-28, AW8: 285. Maarten denkt er net zo over.

We keren nog even terug naar de kleuterjaren van Maarten. In een veilige, geïsoleerde omgeving groeit hij op. Wanneer hij voor een bezoek aan het dorp voor het eerst de grenzen van het beschermde milieu overschrijdt, wordt dat uitstapje gekenmerkt door angst en pijn. Hij heeft angst voor de ruimte, als hij over het grote kerkplein met de schaduw van de toren moet; de roodgloeiende tang waarmee zijn amandelen 'gepeld' worden veroorzaakt een verscheurende pijn.

Het zijn precies de twee onaangename ervaringen die centraal staan in Antons voorschoolse leven. Het eerste deel van *Sint Sebastiaan* heeft als titel *De angst.* Anton is bang voor de

schoorsteen die lacht, de maan, het schilderij met de lachende monniken. Hij wordt zelfs ziek van angst en in zijn koortsvisioenen speelt de kerk ook een benauwende rol (AW1: 29) De amandeloperatie lijkt een weerspiegeling van Antons blinde darmoperatie in Amsterdam, eveneens in een vreemde omgeving.

De schooljaren vormen een grote overgang: van de stille wereld naar het rumoer van de school. Voor Anton is de confrontatie met de joelende, rennende kinderen hard: hij wordt meteen onder de voet gelopen en Janke moet hem uit de modder vissen. Anton verwerkt de overgang vrij snel en rent en joelt na enige tijd mee. Maarten, door het hoofd voorgesteld als een toekomstige generaal, blijft in de geïsoleerde positie.

Beide jongens zijn in een vreemde wereld terechtgekomen, bevolkt door onderwijsfiguren van twijfelachtige kwaliteit. Behalve enige onderwijzeressen - paars gekleurd of met gele paardetanden - zijn er in Antons omgeving twee zenuwzieke onderwijzers: meneer De Jager met zijn onzindelijke snor en meneer Boomsma, ‘de geruisloze zenuwpatiënt’ met zijn driftbuien. Maarten wordt geconfronteerd met een in uniform voor de klas staande onderwijzer, die in zijn ochtendgebed de strijdgod aanroept, uitsluitend oorlogsverhalen uit de Bijbel leest en met vad. gesch. een voorkeur heeft voor de Tachtigjarige Oorlog: de generaal, even karikaturaal getekend als sommige onderwijsfiguren bij Vestdijk.

De vrienden waarop Maarten gehoopt had krijgt hij niet. Hij blijft zijn hele schooltijd nagenoeg alleen staan. Slechts met één jongen heeft hij later wat meer contact: Johan; hij schaakt met hem en krijgt adviezen in zijn liefdesaffaire. Anton daarentegen - vaak naäpend, speculatief, in zijn jacht op succes - ontwikkelt vriendschappen bij de vleet. In deel 2 van de AWcyclus kunnen de surrogaten voor de vertrokken vriend Murk zelfs gerubriceerd worden in 1: de achterbaksen, 2: de sportieven en 3: de vechters.

Een deel van zijn succes heeft Anton ook te danken aan zijn reputatie als vechter. Afgezien van de periode dat hij het vechten als sport bedrijft zijn er een vijftal grote gevechten in Antons leven: het initiërende, vriendschap inleidende gevecht met Murk Tuinstra (AW1: 77), het gevecht met de hem treiterende Willem de Weerd (AW2: 16-17), de nederlaag in de strijd tegen de dikke zoon van de melkboer (AW2: 163), het ‘gevecht’ met Piet Idzerda (AW3: 48) en de verrekening met Gabriëls (AW3: 180). Het blijkt dat Anton alleen kan vechten met kans op goed resultaat als hij driftig is:

> ...jongens uit lagere klassen, onder wie het reeds spreekwoordelijk was geworden, dat Anton Wachter, als hij driftig was, iedereen ‘hebben’ kon,- (AW2: 18)
> Hij kon alleen in drift vechten; zijn vader kon met een gipsarm vechten, hij niet... (AW2: 189)

Maarten staat bekend als een verdraagzame jongen, die echter vernietigend kan uithalen als hij driftig wordt. Hij verliest drie keer zijn zelfbeheersing: één keer op de lagere school (VRW: 66), één keer op de middelbare school (VRW: 104) en één keer bij het bezoek van de ouderlingen (VRW: 78). In Maartens woedeuitbarstingen kunnen we een getrouwe kopie zien van Antons gevecht met bv. Willem de Weerd: na lang dulden ‘spuit de kostelijke drift in hem op’, de vuisten komen vrijwel mechanisch op het slachtoffer neer, terwijl de strijder zelf na afloop kinbevingen heeft.

De geïsoleerde positie die Maarten vanaf het begin heeft ingenomen begint zich bij Anton tegen het eind van de lagere schooltijd te ontwikkelen. Een eerste

aankondiging vinden we al in het dorpsfeest, als Anton in rood satijnen kostuum als Frederik Hendrik aan het hoofd van een stoet uitsluitend als oudhollandse boertjes en boerinnetjes verklede kinderen optrekt:

> Hij begreep dit volkomen: hij hoorde er niet bij, ze konden hem er maar het best uitgooien. (AW2: 71)

Na de dood van zijn vader zet de vereenzaming door. Hij krijgt dan privaatles van De Jager, zoals Maarten privéonderwijs van de generaal ontvangt.

> Hij ontwikkelde een schuwheid voor andere jongens, zoals hij nooit eerder had gekend; (AW2: 222)

De eerste dag op de middelbare school staat hij er al naast. Op den duur gaat hij zich een uitgestotene voelen:

> .., waarna hij zich maar gespiegeld had aan Marie van den Bogaards rozige onverschilligheid, met het enigszins bittere, enigszins strelende gevoel, dat hij nu ook al op deze h.b.s. een soort paria geworden was. (AW4: 148)

Twee zaken vallen nog op in deze vereenzaming.

Anton haalt zeer hoge cijfers. Hij zoekt compensatie in hoge cijfers en het lukt, wel met als gevolg, dat meneer Greve hem 'naarstig' noemt.

> .., gold hij als de eerste van de klas; zulke cijfers waren in jaren niet gegeven, fluisterde men. (AW3: 32)

Maarten is ook de beste van de klas:

> 'Maar wat me het meest isoleert zijn de hoge cijfers die ik haal hoewel ik er geen moeite voor doe. (VRW: 64)

Anton jaagt de hoge cijfers vooral na om de aandacht af te leiden van het woord 'vent', waar men hem mee plaagt.

Maarten wordt op een soortgelijke manier met een naam gepest:

> .., ze roepen 'generaal' omdat meester Cordia mij nog altijd zo noemt. (VRW: 65)

Na vrij identieke jeugdjaren en een identieke levensbepalende verliefdheid in de puberteitsjaren groeien Anton en Maarten op tot sterk individualistisch ingestelde volwassenen.

Maarten is niet een volledig a-sociaal mens geworden. Hij kan ook best op vrij natuurlijke wijze met een vrouw omgaan, wat bv. blijkt uit het gesprek met Martha's zuster en zijn contact met de celbiologe Adrienne, maar hij kiest bewust voor het isolement: hij annuleert de afspraak met Martha's zuster.

> Weet je wel dat houden van je ontzettend kwetsbaar maakt? Weet je wel dat God of de duivel of de een of andere gek die hem of haar aanrijdt, of gijzelt, of vermoordt, of een ernstige ziekte die hem of haar velt, je ogenblikkelijk kunnen onderdompelen in de diepste ellende (?) Daarom moet je nooit, nooit van iemand houden. (VRW: 47)

Maar de werkelijke reden is:

En dan: er kan geen ander zijn. (VRW: 193)

Anton kan men na zijn middelbare schooltijd ook niet wereldvreemd noemen. Gedurende de universiteitsjaren woont hij evenals Maarten eerst bij een oom en tante. (Maartens oom, een buitenbeentje, is op zoek naar de eeuwigdurende beweging en lijkt een soort mengvorm van Antons oom Moos en zijn in het laboratorium experimenterende grootvader.) In die tijd heeft hij genoeg contacten, ook met vrouwen. We vinden Anton op een zeker moment zelfs met twee zusters tegelijk op een bankje in het park (AW6: 193), die daarna volgens een vast rooster zijn gunsten delen. In AW8 werkt hij in een vlot tempo een rij verpleegsters af. Maar zich werkelijk binden aan iemand kan hij niet; al eerder kwam ter sprake dat Anton nooit wil trouwen. De delen die na *Terug tot Ina Damman* volgen eindigen dan ook met de verbreking van relaties. Aan het eind van de cyclus blijft

Anton achter met Marie Klaassen, een weinig overtuigende verhouding. Zijn ‘laatste kans’, het derde donkere meisje, waar de waarzegster van gesproken had, Ina Dammans opvolgster Anna Heldering, heeft hij niet weten te grijpen. Ook Maarten heeft zijn laatste kans verspeeld. Terwijl hij half dromend in bed ligt verschijnt hem in een koortsvisioen Martha, zwevend als een madonna boven de heg, heel duidelijk zichtbaar deze keer: ‘Nog nooit heb ik haar gezicht zo goed kunnen zien’. (VRW: 197) Na de afdwaling (Martha's zuster, Adrienne) een onvoorwaardelijk ‘terug tot Martha’. En een ‘Terug tot Ina Damman’, want VRW eindigt zoals deel 3 van de AWcyclus afsluit: Anton zit in een treincoupé, wendt hoofdpijn voor en zweeft weg in een droom, waarin hem Ina scherp omlijnd verschijnt. In beide gevallen vinden we op de laatste bladzijde een soort eeuwigheidsvoorspelling.

't Hart heeft zijn VRW anders gecomponeerd dan Vestdijk zijn AWcyclus. Bij 't Hart staat de dertigjarige celbioloog centraal, van wiens voorgeschiedenis we via flashbacks kennis krijgen. Vestdijk heeft de geschiedenis (zie de ondertitels) van een jeugd geschreven, chronologisch en afstandelijker in de derde persoon. Die geschiedenis houdt op na het artsexamen, tenzij men in *De dokter en het lichte meisje* nog een soort vervolg wil zien.

Waarin ligt nu inhoudelijk gezien het verschil?

De jeugdjaren, de jeugdliefde (de inhoud van de flashbacks in VRW) van Maarten en Anton zijn vrijwel identiek.

Vinden we dan in de periode na de universitaire opleiding het grote verschil: Maartens werkzaamheden als celbioloog, de reis naar Zwitserland, de val in de bergen, enz.?

Het werk als celbioloog, het klonen, is - zoals 't Hart ook zelf aangeeft - de uitwerking van een idee van Anton Wachter. (Zie het motto boven dit artikel; vergelijk ook het geruchtmakende werk van Rorvik *De duplicaatmens* en 't Harts bespreking ervan in *Vrij Nederland*, 20 jan 1979).

Maarten maakt een reis naar Zwitserland, waar hij een bergtocht met twee collega's onderneemt. De Vestdijklezer is opnieuw op bekend terrein: waar de AW-romans ophouden schakelt 't Hart blijkbaar over op andere werken van Vestdijk. De ‘driehoeksverhouding’ Maarten-Ernst-Adrienne doet onweerstaanbaar denken aan de driehoek gevormd door auteur S. - Victor Slingeland - Eva Kienpointner uit *De arme Heinrich*, het derde deel van de Victor Slingelandtrilogie. Ik werk deze overeenkomst hier niet meer uit, maar wijs bv. op S' val en Maartens val van de berg, S' nederlaag in zijn liefde voor Eva en Maartens onvermogen om de concurrentie met Ernst aan te kunnen. (De val van de berg, inclusief de rollende stenen, vinden we trouwens ook nog in de AW-romans: als Anton een reis met Murk Tuinstra naar Zwitserland maakt: AW7: 7.)

De conclusie lijkt gerechtvaardigd dat VRW inhoudelijk berust op een combinatie van werken van Vestdijk. (Ik ga in dit artikel voorbij aan de mogelijkheid dat 't Hart schatplichtig is aan andere auteurs. Van Oudshoorn is een ander hoofdstuk.)

Er zijn enkele verschillen. De gereformeerde afkomst en de geloofsverzaking vinden we niet bij AW.

Uit de verklaring van Antons moeder, dat men zich op school net zo gedraagt als in de kerk: op beide plaatsen wordt men verondersteld niet te spreken (AW1: 17), zou men kunnen opmaken, dat Anton, die de vergelijking begrijpt, weet hoe een kerk er van binnen uitziet. Maar van kerkgaan wordt verder niet gesproken, zoals over de hele besteding van de zondag merkwaardigerwijs in de AWcyclus gezwegen wordt. Terloops komen we te weten dat Anton een zondagsschool bezoekt en dat hij op zondag wel eens met zijn moeder wandelt. Blijkbaar werd er aan tafel wel

eens gebeden (bij erge honger bidt Anton het Onze Vader in 10 seconden! (AW1: 148)). In noodsituaties treffen we hem wel eens biddend aan (AW2: 221; AW3: 21, 166). Als hij ouder is bezoekt hij nog een keer met een verpleegster een kerk (AW8: 112), maar in dezelfde tijd kan hij toch vrij nuchter vaststellen niet in God te geloven (AW8: 260), zonder dat daar crises aan zijn voorafgegaan.

Heel anders ligt de zaak in VRW, waar de hypocrisie van de ouderlingen wordt gehekeld, die de doodzieke moeder de verschrikkingen van de hel nog durven voorhouden. Maarten worstelt met zijn geloof en verliest het zoals anderen het verloren, die de ellende in de wereld niet konden rijmen met Gods bedoelingen.

> Zo is god, de god van de Heidelbergse Catechismus, de god die mensen zo intens haat dat hij keelkanker voor ze heeft uitgevonden. (VRW: 79)

Het is de wijze waarop - als men het voorbeeld bij Vestdijk wil zoeken - Criellaert in *De vuuraanbidders* zijn geloof verliest.

Een ander verschil vinden we in de plaats die de natuur in de werken inneemt. Weliswaar staat Anton Wachter ook bekend als een natuurliefhebber (AW3: 193, 201), in VRW neemt de natuur een veel dominerender plaats in. De natuurvergelijkingen, de natuursymboliek en de prachtige beschrijvingen van Maartens tochten door de rietlanden lijken authentiek te zijn. De geobserveerde vrijpartij in de rietlanden (VRW: 84 e.v.) roept trouwens reminiscenties op aan Marie en Anton op een eiland 'in een groen bosje' (AW4: 148) of aan tante Stans escapades met een houthandelaar op een eilandje (*Het glinsterend pantser*: 128, 132).

Wanneer we tot een waardering van de geconstateerde overeenkomsten willen komen, dienen we een drietal overwegingen in de beoordeling te betrekken.

Allereerst is er de toevallige overeenkomst. Wanneer twee auteurs een jeugd beschrijven zal niemand van navolging spreken als er in beide gevallen sprake is van knikkeren op het schoolplein. Verschillende van de gesignaleerde overeenkomsten zouden terug gevoerd kunnen worden op algemene ontwikkelingspsychologische factoren: er zullen meer mensen zijn geweest die bij hun eerste puberteitsverliefdheid blikken hebben geteld, in gedachten met de geliefde hebben gesproken, zich zelf lelijk hebben gevonden. De opeenstapeling van overeenkomsten tussen VRW en het werk van Vestdijk waarbij praktisch geen enkel gebeuren in VRW zonder parallel bij Vestdijk is, doet echter twijfel rijzen aan toevallige overeenkomst.

We dienen vervolgens in gedachten te houden dat zowel het hier aangehaalde werk van Vestdijk als dat van 't Hart sterk autobiografisch is. Anton Wachter is de literaire afbeelding van Simon Vestdijk en we mogen aannemen dat Maarten voor een groot deel Maarten 't Hart is.

> Er zit dus veel autobiografie in mijn boeken. Autobiografische literatuur vind ik de beste literatuur, omdat ik geloof dat je de dingen moet hebben meegemaakt om er goed over te kunnen schrijven. ('t H. in een interview in *Hollands Diep*, 23 april 1977)

Wanneer beide auteurs hun jeugd beschrijven kunnen we een min of meer identiek verslag verwachten, wanneer de jeugd van de auteurs overeenkomst vertoont. Er hoeft dan geen sprake van navolging te zijn; men zou hoogstens de tweede

auteur kunnen verwijten dat hij zijn werk heeft gepubliceerd: zijn leven was al beschreven.

Misschien is het in dit opzicht 't Harts handicap dat zijn levensloop en persoonsstructuur zoveel lijken op die van Vestdijk. Uit interviews leren we hem kennen als iemand die inderdaad verwantschap met Vestdijk vertoont: introvert karakter, met een geringe hang naar sociaal contact; honkvast met een uitzondering voor het hooggebergte; literaire en muzikale belangstelling, vaak met dezelfde voorkeuren. Hoe ver die verwantschap gaat valt hier niet uit te maken. Dat Vestdijks Anton Wachter het gezicht van Ina en dat van andere meisjes niet voor de geest kon brengen kan bv. begrepen worden uit Vestdijks niet-visueel geheugen. Hij kon zich het gezicht van zijn echtgenote zelfs niet voorstellen (Nol Gregoor: *Mijn laatste interview met Simon Vestdijk*, Vestdijknummer Maatstaf, blz. 258). Kampt 't Hart met hetzelfde euvel?

Vooralsnog neem ik aan, dat er verschillende overeenkomsten zijn die verklaard zouden kunnen worden uit identieke jeugdervaringen, maar niet alle. Het belangrijke gegeven van enig kind zijn, waardoor de hele karakterontwikkeling verklaarbaar wordt gaat bv. op voor Vestdijk, maar niet voor 't Hart, die smakelijk vertelt van zijn broer en zuster met wie hij hetzelfde badwater deelde (*Ongewenste zeereis*: 181).

Wanneer 't Hart in interviews gevraagd wordt naar zijn werkwijze maakt hij er geen geheim van, dat hij zijn startpunt wel eens vindt bij een andere auteur:

> Ik lees iets wat ik zelf heb meegemaakt, en dan denk ik, die situatie ken ik, alleen kan ik daar die en die aspecten aan toevoegen.
> Stukken tekst die ik bewonder door een toevoeging bij wijze van spreken overtreffen. (*Vrij Nederland*, 16 okt. 1976)

Ook in de besprekingen van het werk van anderen vinden we deze opvatting terug. Een beoordeling van Koolhaas' *Tot waar zal ik je brengen?* opent als volgt:

> Literatuur is herhaling. Daarom moet elke schrijver of dichter proberen anderen en zichzelf te overtreffen in elk nieuw gedicht of elke nieuwe roman. (*Hollands Diep*, 5 juni 1976)

Waar anderen Faulkners originaliteit roemen constateert 't Hart waarderend dat Faulkner is Dickens + Conrad + eigen toevoeging. (*Vrij Nederland*, 30 april 1977)

We stuiten hier op een opvatting die doet denken aan de oude renaissancistische (translatio)-imitatio-aemulatio-theorie: de bewonderende voorganger imiteren, maar ook proberen hem ‘naar de kroon te steken’, te overtreffen.

Dat Vestdijk tot de bewonderde voorgangers van 't Hart behoort lijdt geen twijfel, als we in een artikel in *NRC Handelsblad* (14.7.'78; gewijzigd opgenomen in *Ongewenste zeereis*, blz. 149) lezen dat 't Hart de 52 romans van Vestdijk op zijn minst twee keer heeft gelezen en in *De som van misverstanden* dat Vestdijk ‘een echte leidsman’ (blz. 24) werd. Op blz. 22 van dit werk vertelt 't Hart ook van de indruk die *Terug tot Ina Damman* maakte, hoewel het boek hem niet volledig kon troosten, ‘want Anton Wachter had Ina Damman dan toch maar, en nog wel bij herhaling, naar de trein gebracht terwijl ik misschien drie woorden zei tegen Marijke Reedijk...’.

We mogen dus aannemen dat 't Hart in VRW geprobeerd heeft een bij Vestdijk herkende situatie te herschrijven, met de bedoeling ‘door een toevoeging’ het voorbeeld te overtreffen: bewuste navolging op basis van verwantschap.

De discussie over de originaliteit van de schrijver is vaak weinig vruchtbaar gebleken. In de tijd van Vondel ontstond er al een felle literaire strijd tussen de voorstanders van Homerus (mogelijk zonder voorbeelden) en die van Virgilius. Verschillende auteurs van naam hebben zich daarna beschuldigingen van plagiaat moeten laten welgevallen, soms volkomen ten onrechte. Grootaers geeft in zijn *Maskerade der muze* fraaie voorbeelden van ‘vervalsing, namaak en letterdiefstal’.

De wanhoop van de schrijver die alles al beschreven weet is ook van alle tijden. De Grieken kampten daar al mee (Wagenvoort, 1958) en sinds hun tijd zal het er niet gemakkelijker op zijn geworden. Als men een voorbeeld uit onze tijd wil:

> Ten slotte vormen de verhalen van andere schrijvers een belangrijke inspiratiebron (...) Als ik zelf niets meer kan verzinnen, hoef ik maar een boek te pakken en ik word weer op een idee gebracht. Ik werk die verhalen dermate om, dat geen lezer het ooit in de gaten zal hebben. (Interview met Biesheuvel, *Haagse Post*, 11.11.'78)

Misschien is originaliteit in onze tijd niet meer mogelijk en moeten we er in berusten dat er een nieuwe ‘renaissance’ in de literatuur aanbreekt, waarbij (noodgedwongen) navolging hoog in het vaandel staat. Er is m.i. ook niets op tegen om het startpunt bij een bewonderd auteur te zoeken. Vestdijk zelf deed dat ook. Ik geloof wel dat men zich moet afvragen hoe ver een schrijver kan gaan. 't Hart vindt zijn thema bij Vestdijk, maar maakt bij de uitwerking ervan tot in de details gebruik van de uitwerking van Vestdijk, verlegt of accentueert hier en daar iets. Is dat een te accepteren vorm van aemulatio? Wat is het nieuwe, afgezien van de andere compositie? 't Hart zelf zal de eerste zijn om toe te geven dat hij met zijn taalgebruik niet kan tippen aan het meesterschap dat Vestdijk demonstreerde, laat staan dat hij boven hem uitstijgt.

‘Plagiaat of eerbetoon?’ vraagt 't Hart als hij (*Ongewenste zeereis*: 107) oordeelt over de identieke beschrijving van een zelfmoord in de overigens monumentale werken van Tolstoj en Trollope. 't Hart ziet ‘dit plagiaat (...) als Tolstojs uitdrukking van bewondering voor Trollope’. Hoe zou 't Hart geoordeeld hebben als de complete *Anna Karenina* terug te vinden was geweest bij Trollope?

Het grote gevaar van zijn manier van werken is ook dat men onbewust beïnvloed wordt. Elke min of meer fanatieke lezer zal voorbeelden weten te vinden van het verschijnsel, dat men op den duur moeite heeft onderscheid te zien tussen het werkelijk beleefde en het literair beleefde, vooral als de wereld in het boek sterk aansluit bij de eigen wereld, wat bij 't Hart mogelijk het geval is. Men kan er over twisten, maar het lijkt mij bv. een typisch geval van onbewuste navolging als 't Hart schrijft

> Ze heeft haar ogen iets opgemaakt, ze is een hoofd kleiner dan ik. (VRW: 93)

en men in het als startpunt genomen werk een opvatting vindt als:

> ... (hij meende ook te weten, dat er een traditie bestond, waardoor je nooit verliefd werd op meisjes even groot als jezelf), (AW2: 94)

Kleinigheden haken zich vast in het geheugen en duiken weer op als vermeende eigen vondsten. VRW zit vol met voorbeelden die mogelijk op deze wijze op Vestdijk terug te voeren zijn. Anton Wachter houdt eens een inleiding over de invloed van het weer, waarin hij staande houdt ‘dat mooi weer de mens droevig stemde’ (AW4: 135), een niet alledaagse theorie toch, die we echter ook bij Maarten vinden:

> Nooit eerder maakte het doorbreken van de zon mij treurig, nu wel. (VRW: 83)

Of de theorie dat men verliefd wordt omdat men dat wil worden. (Persconf.: 65 - VRW: 150)

Imiteren werd in de 17e eeuw al aanbevolen om het vak te leren. Mogelijk maakt 't Hart een leerproces door - en Vestdijk is dan niet zo'n slecht leermeester - en maken we het nog mee dat hij zich losmaakt van zijn voorbeeld. Tot zolang kan ik dan best vrede vinden met Kosters uitspraak (geciteerd bij Grootaers, blz. 31):

> Hij die een ander mooi nazingt, geeft mij meer genot dan hij die ruw, smakeloos en baldadig origineel is.

Literatuur

- citaten in de tekst zijn afkomstig uit de tussen haakjes aangegeven druk

werk van Vestdijk:

AW1. *Sint Sebastiaan* (5e dr.)
AW2. *Surrogaten voor Murk Tuinstra* (5e dr.)
AW3. *Terug tot Ina Damman* (6e dr.)
AW4. *De andere school* (4e dr.)
AW5. *De beker van de min* (3e dr.)
AW6. *De vrije vogel en zijn kooien* (3e dr.)
AW7. *De rimpels van Esther Ornstein* (4e dr.)
AW8. *De laatste kans* (4e dr.)
De persconferentie (2e dr.)
Het glinsterend pantser (4e dr.)
De arme Heinrich
De vuuraanbidders

werk van 't Hart:

Een vlucht regenwulpen (1e dr.)
De som van misverstanden (1e dr.)
Ongewenste zeereis (1e dr.)

ander werk:

Jan Campertprijzen 1978, 's-Gravenhage, 1978
Wam de Moor: *Meester en leerling In de voetsporen van S. Vestdijk*, 's-Gravenhage, 1978
J. Grootaers: *Maskerade der muze*, Amsterdam, 1954
H. Wagenvoort: *Navolging en plagiaat in de literatuur*, Groningen, 1958

Ontpopping
Bij 'De aansprekers' van Maarten 't Hart
Hella S. Haasse

Nu ik het tot nog toe verschenen verhalend proza van Maarten 't Hart binnen een tijdsbestek van enkele weken nog eens in zijn geheel herlezen heb, treft me in de eerste plaats de stuwkracht van zijn herinnering. Steeds weer verbeeldt hij essentiële indrukken en ervaringen van zijn leven tot nu toe, om - zo lijkt het - een proteïsch wezen op het spoor te komen dat vaak zijn naam draagt, dat hij haast altijd met 'ik' aanduidt, en dat zich, onder bepaalde omstandigheden, of gegeven een toevallig iets andere rangschikking van de samenstellende elementen, zus of zo had kunnen gedragen en ontwikkelen. In zijn eerste roman laat de schrijver zijn 'ik'-figuur denken:

> Het is vreemd, dat je altijd een structuur wilt onderscheiden in je verleden, een ordelijke begrijpelijke samenhang wilt construeren, waarbij van vooruitgang, ja, opgang sprake is (...) Je wilt keerpunten onderscheiden en grootse momenten. In werkelijkheid is er chaos (...)

Het meest wezenlijke en tevens het meest gecompliceerde materiaal van zijn leven heeft Maarten 't Hart, zoals intussen gebleken is, wèl het eerst onder de loep genomen, maar voor definitieve vormgeving tot het laatst bewaard. *Een vlucht regenwulpen* (1978) en *De aansprekers* (1979), waarin de verhouding tot de ouders en de invloed van die relatie op de zelf-wording van de 'ik'-figuren centraal staan, zijn gepubliceerd nadat Maarten 't Hart al in twee romans (*Stenen voor een ransuil*, 1971, en *Ik had een wapenbroeder*, 1973), twee bundels met verhalen (*Het vrome volk*, 1974, en *Mammoet op zondag*, 1977) en een novelle *Laatste zomernacht*, 1977), verschillende aspecten van zijn streng-gereformeerde milieu-van-herkomst, het landschap van zijn jeugd (Maassluis en de Westlandse tuindersstreek), de studieperiode in Leiden en omgang met vrienden en meisjes, had beschreven. In al zijn verhalend proza is de 'ik' (alleen in een gedeelte van *Stenen voor een ransuil* is zijn alter ego een 'hij') hetzij een kind, of een jongen in de puberteit, schuchter van aard, uiterst gevoelig voor indrukken, op nog niet verder uitgediepte wijze (met nu eens de nadruk op een zekere genegenheid, dan weer op afkeer) gebonden aan de ouders of aan één van hen; hetzij een student of volwassen 'wetenschapper' (niet verwonderlijk meestal bioloog, of etholoog, zoals de schrijver), een scherp waarnemer van wat er in en buiten hemzelf gebeurt, vooral waar het de levende natuur en zijn eigen 'Wahlverwandtschaften' betreft. Altijd is er die calvinistische achtergrond: vanuit het kind beschouwd als iets vanzelfsprekends, of als een (nog) niet te doorgronden veelbetekenende levenssfeer; door de jongen al ervaren als hypocriet, remmend, kwellend, de wereld van 'het vrome volk'; de jonge man heeft zich er bewust van losgemaakt en weet er de afstand toe te bewaren, die hem in staat stelt die achtergrond kritisch, maar ook met humor te bekijken. Het 'drama' in Maarten 't Harts werk vloeit, zo lijkt het mij, altijd voort uit bewustwordingsprocessen: het besef, dat de ouders niet zo almachtig, sterk, verstandig en goed zijn als het (kleine) kind aanvankelijk heeft geloofd; het zich realiseren van homosexuele componenten in de eigen persoonlijkheid; het bevroeden van tegenstrijdigheden èn een - voor de mens ondoorgrondelijk - 'onbewust' evenwicht in de natuur; het ervaren van het ambivalente karakter van zijn verliefdheden op meisjes en vrouwen: begeerte èn verering, een verlangen naar éénwording dat tegelijkertijd een 'hoger' èn een 'lager' instinct blijkt te zijn; en tenslotte het zich bewust worden van het sterven, de dood. Er valt telkens weer een, naar het mij toeschijnt niet toevallige,

samenhang te herkennen tussen de verhouding tot de ouders en de eigen sexualiteit, en tussen de ontwikkeling die zich in het eigen geestelijke leven voltrekt en de functie die het omgaan *met* en het zich verdiepen *in* cultuur en natuur voor de ‘ik’-figuren heeft. Uit die, voor zijn schrijversschap kennelijk wezenlijke motieven heeft Maarten 't Hart als het ware een hele reeks ‘Variationen’ getoonzet.

In een toespraak bij de uitreiking van de Vestdijk-prijs 1979 heeft hij onlangs verklaard, dat Vestdijk ‘alle zeilen heeft moeten bijzetten’ om niet aan zijn hartstocht voor ‘het muzikale’ ten onder te gaan. Dat ‘muzikale’ in zijn ruimte, scheppende èn bezielende zin, betekent zowel harmonie als demonie. Ook Maarten 't Hart leeft in de ban van die waarlijk *sacrale* macht - en dat des te meer naarmate hij zich bevrijd heeft van het hem in zijn jeugd opgelegde ‘heilige’. Waar Vestdijk zich met zijn verstand, zijn analytische vermogen, te weer stelde tegen dat hem steeds weer in emotioneel opzicht ondergravende, verwarrende ‘muzikale’, daar lijkt Maarten 't Hart van nature geneigd *Eros* te zoeken als de middelaar, die een confrontatie met onderling niet te rijmen Apollinische en Dionysische krachten draaglijk maakt. Eros manifesteert zich veeleer in het totaal van de door 't Hart beschreven liefdegevoelens dan in die relaties afzonderlijk. In de figuren van vader, moeder, vrienden, meisjes, in vogels, vissen en vlinders, ratten, vegetatie, water, wolken openbaart zich voor hem dat inspirerende dubbelzinnige Eros-element. Om iets op onontkoombare wijze zichtbaar te maken en er het vitale belang van aan te duiden hebben mensen van oudsher spontaan de kleur *rood* gekozen. Het kan een aandachtige lezer niet ontgaan hoe vaak en op hoe veelbetekenende manier ‘rood’ een rol speelt in Maarten 't

Harts werk. Zelf heeft hij een m.i. uit de schok der herkenning geboren beschouwing geschreven over het rood als symbool in het oeuvre van Arthur van Schendel (in zijn essaybundel *De som van misverstanden*, 1978). Hij wijst op het verhevigende karakter van die kleur - en van de door van Schendel haast even vaak genoemde niet-kleur wit - in proza dat zich onderscheidt door een gedragen toon, een heldere effen rust. Bij Maarten 't Hart lijkt het rood, evenals Eros, dubbelzinnig: soms is het poëtisch-geladen, soms verwijst het naar uiterst lijfelijke, zelfs grove of enigszins belachelijke zaken.

Rood is het bloed, dat nogal eens vloeit als gevolg van vallen of vechten. Rood zijn de nagels en lippen van bewonderde vrouwen, onder andere van de kousenreparatrice, de ‘derde liefde’, wier mond na een kus een rode kring achterlaat op de wang van de ‘ik’ (met recht een ‘scarlet letter’). In een van de verhalen ziet de ‘ik’ een vrouw, die al haar nagels één voor één in een andere tint rood heeft geverfd. Rood is de avondmaalswijn die de vader van ‘ik’ niet drinken mag, omdat hij een medebroeder-in-het-geloof via citaten uit het Hooglied sexuele geneugten heeft aangepraat. Als rood of roodachtig worden herhaaldelijk het late zonlicht, de kleuren van de avondhemel en het spiegelbeeld daarvan in water beschreven. Rode wangen, een blos, verraden vrijwel altijd erotische aandoeningen. Rode lampjes boven de deuren van in gebruik zijnde academische ruimten schijnen stoptekens ten aanzien van een studente (vertegenwoordigster van een zowel erotisch als ‘negatief’ prikkelend type vrouw) met ‘geverfd’, dat wil zeggen volgens gangbare mode-opvattingen meestal: *rood*gespoeld, haar. Een bij de ‘ik’ bijzondere tederheid opwekkend meisje draagt bij de eerste ontmoeting een rood jasje; nooit heeft ‘ik’ mooiere roodgekleurde beukeblaren gezien dan op de middag van zijn liefdesverklaring. Rood zijn de klaprozen (onschadelijke verwanten van de papaver, bloem van slaap en dood) op de begraafplaats waar de vader van ‘ik’ werkt, en rood de haren van de mensen in het Zwitserse bergdorp (‘een Hof van Eden’) waar ‘ik’ geconfronteerd wordt met de dood in de gedaante van een jongen, die verongelukt is of zelfmoord heeft gepleegd.

‘Elke avond liep of fietste ik over het jaagpad langs de Vliet in de richting van het Bommer’.

Het vrome volk, pag. 80 (foto: Anthony Akerman)

Rood zijn de gezichten van de (op dat ogenblik door ‘ik’ gehate) mannen, die een bunzingmoeder hebben doodgeslagen. Rood is de mantel van de op een afstand aanbeden Martha, rood ook het geslacht van een parende stier. Met name in *Een vlucht regenwulpen* lijkt ‘het rode schijnen van de zon over weilanden en water’ een voorteken van ingrijpende veranderingen; het later in de roman beschreven Zwitserse ‘Alpenglühen’ markeert als het ware de - door te grote schroom van ‘ik’ - mislukte amoureuze relatie met een aantrekkelijke vrouwelijke collega, maar schijnt tevens te verwijzen naar intensere en weidsere belevenissen. Er komen in Maarten 't Harts

werk nogal wat aanhalingen uit de Bijbel voor, waarin rood belangrijk is: het laatste oordeel zal aangekondigd worden door 'de maan, rood als bloed', de zee wordt dan 'bloed als van een dode'. In *De aansprekers* eindigt de tocht van de kleine 'ik' naar zijn vaders tuinderij met het glorieuze visioen van het 'roodgloeiende' water in de haven: 'Dus dat is nu het water des levens dat voortkomt uit de troon van God en van het Lam'. Zo zou er nog een x-aantal méér passages te noemen zijn, waarin de kleur rood beurtelings symbool schijnt van liefde èn van lust, van gelukzaligheid èn van rampen, van leven èn dood, kortom van een macht Jenseits von Gut und Böse waarop het menselijke verstand stukloopt. (Groen, de geruststellende, complementaire kleur van rood, de overwegende kleur in de natuur, komt óók nogal eens voor, met name waar het ogen, of kledingstukken van meisjes, betreft.)

Dat litteratuur - de verwoording door andere schrijvers van hun wezenlijke waarnemingen en ervaringen - in het schrijversschap van Maarten 't Hart een even onmisbare functie vervult als muziek (verwerking van thema's en compositie van zijn romans en verhalen lijken bepaald door beginselen, verwant aan die van de meesters van fuga en sonate) blijkt vooral uit de vanzelfsprekende wijze waarop hij citaten plaatst. Regels en fragmenten uit gedichten van b.v. Nijhoff, Leopardi, Annette von Droste-Hülshoff zijn geen losweg te berde gebrachte blijken van belezenheid, maar al deel geworden van eigen wezen en visie. Enkele woorden: 'Unke kauert im Sumpf' en strofen: 'Süsse Ruh, süsser Taumel in Gras' (van Annette von Droste-Hülshoff, resp. in *Laatste zomernacht* en *De aansprekers*) zijn als het ware het poëtische concentraat van iets eigenlijk onbeschrijfelijks dat de schrijver alleen maar kan aanduiden. De dichteres (wier naam Anner Stol in *Ik had een wapenbroeder* leent, wanneer hij zijn droom van vrouw-zijn wil verwezenlijken) is een creatief uitdrukkingsmiddel van Maarten 't Hart geworden. Bij het telkens weer op zoek gaan naar *zijn* 'verloren tijd' past deze Proust-bewonderaar zijn eigen, individuele, procédé toe; Martha en andere verschijningsvormen van het bezielende 'vrouwelijke' zijn bij de opmerkzame lezer van Vestdijk die hij óók is, geen Ina Damman-figuren. Mogelijk heeft hij in de jeugd en ontwikkeling van de door hem bewonderde Leopardi (met name in de wijze waarop deze zijn moeder, representante van een verstikkend milieu, 'verwekt' heeft) veel van zichzelf herkend; maar de geschiedenis van zijn eigen bewustwording is geen navolging. Er van uitgaande dat Maarten 't Hart zijn Dante kent, lijkt het mij dat hij ook voor *zijn* 'nieuwe leven' (bevrijding uit de frustraties en verwarringen van het 'oude' geloof) een persoonlijke en inheemse vorm gevonden heeft.

In *La vita nuova* gaat Beatrice, de eerste maal dat Dante haar in levenden lijve ontmoet, *in het rood gekleed*:

> Op dat ogenblik, zo zeg ik naar waarheid, begon de geest van het leven, die in de meest geheime kamer van het hart vertoeft, zo hevig te beven, dat ik tot in de uiterste aderen smartelijk werd geschokt, en sidderend sprak hij deze woorden: Ecce deus fortior me, qui veniens dominabatur mihi, ziehier een god sterker dan ik, die, komende, mij zal

> overheersen (vert. H.W.J.M. Keuls).

Zonder ook maar in de verste verte vergelijkingen te willen trekken tussen Dante Alighieri en Maarten 't Hart, meen ik in het ‘rood’ dat zo dikwijls opduikt in het verhalend proza van de laatste, het begeleidende signaal te herkennen van een soortgelijke ontmoeting tussen ‘de geest van het leven’, d.w.z. de primitieve driften de mens aangeboren, en een andere, metamorfose-veroorzakende macht. Rood, die dubbelzinnige kleur, gewijd èn profaan, voornaam èn gemeen tegelijkertijd, lijkt een attribuut van de raadselachtige Eros. Het puur geslachtelijke, de ‘zonde’, roept bij Maarten 't Harts ‘ik’-figuren meestal associaties op met grove, onaangename of zelfs gruwelijke zaken: verleidelijke prostituées in Brussel delen de aandacht van de ‘ik’ met parathion en wrede proeven op honden; als kind ontmoet ‘ik’ op de lange eenzame dijk zowel de man die met het bronstige dek-varken op tournee is als een fietser met onduidelijke, maar paniek-teweegbrengende bedoelingen; een andere ‘ik’ staat bij het helpen met de aarbeien-pluk letterlijk bloot aan de liederlijke grappen van het jeugdige tuindersvolk. Seks en vernietiging van het individu zijn met elkaar verbonden; en schoonheid, zintuiglijk genot, hebben iets onheilspellends. De ‘ik’ in het verhaal ‘Hoogzomer in april’ (in de bundel *Het vrome volk*) raakt door de verschijnselen van een voorbarige, welige bloei in de natuur bezeten van apocalyptische gewaarwordingen, het lijkt hem alsof de wereld ‘als een t.b.c. patiënt’ vóór het sterven nog eenmaal barst van vitaliteit. ‘Ik’ gaat zich met een zekere wellust te buiten aan het verdelgen van vroege wespennesten en wordt zo hevig gestoken dat hij een tijdlang ernstig ziek is. Een vriend van hem, die zich bezig houdt met oceaan-onderzoek, n.l. met de meting van zuurstof in algen, is ervan overtuigd, dat binnen afzienbare tijd de mens op aarde zal stikken als gevolg van door hem zelf teweeggebrachte lucht- en waterverontreiniging. Hij betreurt dat op handen zijnde verdwijnen van de mens niet; andere organismen zullen wel ooit ergens misschien vergelijkbare levenskansen krijgen. Maar de ‘ik’ reageert: ‘Dan is er niemand meer om naar Mozart te luisteren’. De genezende muziek, die hem de wespenkoorts heeft doen overleven, maakt het voortbestaan zinvol. Alleen een menselijk bewustzijn kan zich tegelijkertijd rekenschap geven van verloedering, vernietiging èn van hemelse schoonheid.

In het verhaal ‘Microklimaat’ (in de bundel *Mammoet op zondag*) wordt een dergelijk inzicht veroorzaakt door de aanwezigheid van een mooie studente op een nachtelijke ecologische speurtocht:

> Ze liep op lichte voeten voor mij uit, ze neuriëde zacht een mij onbekende melodie, het schaarse licht glansde op haar pijpekrullen en de lichtbundel van de zaklantaarn projecteerde de soepele bewegingen van haar armen in een breed vlak voor mij uit zodat zij overal in het bos aanwezig leek. Je weet dat er ogenblikken zijn waarop je vaststelt: zie je, dat is de reden waarom ik leef, het gaat erom dat ik dit meemaak, zo'n ogenblik waarop alles plotseling een diepe zin lijkt te hebben. Ik wist, daar in het bos, dat het heel dicht bij was, zij hoefde zich maar om te draaien en naar mij om te wenden en te glimlachen, dan zou het al bijna zover zijn. Maar als het zo dichtbij is maar ook en misschien wel daarom zo onbereikbaar ver weg, lijkt alles zeer zinloos.

Maarten op excursie in het tweede jaar van zijn biologiestudie

Telkens opnieuw komen de 'ik'-figuren bij Maarten 't Hart in situaties te verkeren waarin zij zich bewust worden van de tantaliserende onvatbaarheid van zowel hun verlangen als van het object daarvan. Toch lijkt juist dat Platonisch balanceren op de grens tussen het instinctieve 'dierlijke' bestaan en een mogelijke spirituele vervulling het zout des levens. De ironie, ook wel degelijk zelfspot, en de onsentimentele heldere blik waarmee de schrijver de verschillende afsplitsingen of verschijningsvormen van zichzelf observeert, behoeden hem ervoor over te komen als een post-Romantische 'Reiner Tor'. Een en ander roept in zijn geheel het beeld op van een innerlijk emancipatie-proces, dat - juist omdat het tol durft te betalen aan 'de dingen waarop het nadenken stukloopt' - het leven binnen een van ouds gangbare, echt Hollandse, context doet deelhebben aan 'the stuff that dreams are made of'. Een belangrijke rol speelt hierbij het vermogen van de schrijver om details van landschap, flora en fauna toe te passen als een soort van verruimingsprocédé.

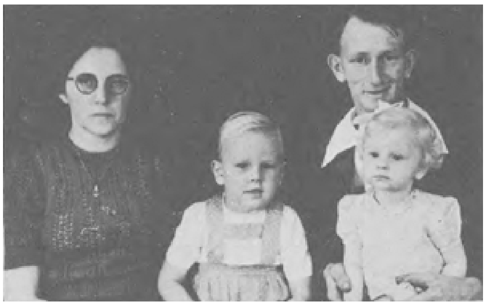
Maarten 't Hart bezit de benijdenswaardige gave om, vooral door middel van dialoog, zogenaamde round caracters neer te zetten: met een aan het milieu aangepaste humor waargenomen, ondanks plastische verwerking van hun eigenaardigheden toch niet karikaturale personnages, die behalve herkenbare individuen ook typen zijn van onmiskenbaar Hollandse mensen. Het grote succes dat Maarten 't Harts werk geniet, berust volgens mij voor een belangrijk deel op dit, de doorsnee Nederlandse lezer bevredigende, realisme. Ik denk aan Oom Adriaan, handelaar in harmoniums, het

toonbeeld van rechtzinnigheid, maar in wezen sluw en opportunistisch, een tegelijkertijd vermakelijk èn ergeniswekkend mens ('Handel' in *Het vrome volk*); aan de drinkende en hoererende dominee Zelle met zijn racefiets en meeslepende preken ('De neef van Mata Hari' in dezelfde bundel); aan de bejaarde Thijs Loosjes en zijn eeuwige verloofde (*De aansprekers*), of aan onbewust-hardvochtige en komisch-domme ouderlingen als die in *Een vlucht regenwulpen* en in diverse verhalen. Deze en dergelijke personnages blijven echter bij alle levensechtheid volstrekt beperkt, louter materie. Daarnaast bezitten een aantal andere figuren, met name de ouders en de vrouwelijke of mannelijke liefdesobjecten, een van tekst tot tekst variërend vermogen om in de ogen van de 'ik', of door de aard van hun verhouding tot hem, bepaalde ideeën te belichamen. Zij zijn onmiskenbaar nog iets anders dan individuen van vlees en bloed.

Zoals de bundels *Het vrome volk* en *Mammoet op zondag* de indruk maken eigenlijk *romans* te zijn door de lading van de verhalen, die allen een innerlijke ontwikkeling of een uit confrontatie met de omgeving gewonnen ervaring van de 'ik' tot kern hebben, lijken *Een vlucht regenwulpen* en *De aansprekers* op hun beurt uit verschillende samenhangende verhalen te zijn opgebouwd. Naar mijn overtuiging bestaat er tussen die twee romans een verband, te vergelijken met dat tussen *Stenen voor een ransuil* en *Ik had een wapenbroeder.* Zowel in 'Stenen' als in 'Wapenbroeder' is er sprake van het zich bewust worden van gevoelens van verliefdheid voor een mens van hetzelfde geslacht, een proces waarbij het in toenemende mate bewust omgaan met muziek en litteratuur een essentiële rol vervult; in 'Stenen' vormt het ijzig-harde bigotte a-musische provinciale milieu, in 'Wapenbroeder' het weer op andere wijze frustrerende 'ruwe mannenbedrijf', de wereld van de militaire dienst, de achtergrond waartegen het verlangen naar een metamorfose opbloeit. Bij Anner Stol (in *Stenen voor een ransuil*) komt naar aanleiding van Dvoraks 'Russalka'-muziek de gedachte op aan 'een zeemeermin die mens wil worden om te kunnen liefhebben', en dit wekt weer de associatie met een man 'die vrouw wil worden om te kunnen liefhebben'. Waar de in andere jonge mannen bewonderde kracht en vlotheid (ervaren als voorwaarde tot zelfstandigheid, volwassen sexualiteit) voor Anner Stol niet weggelegd lijken, bereikt hij (in *Ik had een Wapenbroeder*) door het aantrekken van vrouwenkleren gedurende enkele ogenblikken de zo lang heimelijk begeerde transformatie, die echter, omdat zij niet waarachtig is of zijn kan, een terugslag vindt in geweld en dood.

Ook in *Een vlucht regenwulpen* en *De aansprekers* gaat het om metamorfose, en wel om het bevrijd worden, *leven*, door de dood van dominante naasten, hier resp. van de moeder en de vader. In *Een vlucht regenwulpen* wordt het sterven van de moeder de 'ik' als het ware aangezegd door verschijnselen en gebeurtenissen die hij als voortekenen van zijn eigen naderende einde duidt. Eigenlijk sterft er met de moeder ook iets wezenlijks van hemzelf - zijn drang zich te vereenzelvigen met haar, of liever, met een vrouwbeeld dat zij opriep, door de schrijver uitgedrukt in de schuwe verrukking waarmee de 'ik' als kind naar haar keek wanneer zij haar lange zwarte haren borstelde. Hij heeft dan het gevoel iets te zien dat *taboe* zou moeten zijn (vgl. de opmerking van de 'ik' in *Ik had een wapenbroeder*: 'Vond ze dat goed?', wanneer zijn vriend, die hem als vrouw opmaakt, zijn vaardigheid verklaart uit het toekijken bij *zijn* zich schminkende moeder). De schrijver suggereert dan ook een schuldgevoel van de 'ik' ten aanzien van de moeder; gadeslaan van kan immers ook betekenen: via de ogen éénworden mèt. Uit angst voor de vader niet durven éénworden met de moeder in de zin van: zich verenigen met, kan uitmonden in de wens zich met haar te *vereenzelvigen*, hetgeen een mogelijke (schuldige) passieve liefdesrol ten opzichte van de vader, de 'man' met zich meebrengt. Het kind is in de

fase van gebondenheid aan de ouders zowel de rivaal van de vader als van de moeder. De som van moeder-voorstellingen in Maarten 't Harts werk verwijst naar een complex beeld. De tegenpool van de moeder in *Een vlucht regenwulpen* is die in *Stenen voor een ransuil*, beschreven als ‘bemoeizuchtig’ en ‘bigot’. Haar zoon zou haar het liefst willen doodschoppen. Hij is ervan overtuigd, dat zij hem haat zoals hij haar. De maagzweer van zijn vader lijkt hem veroorzaakt door haar ‘dodelijke omarming’, die alle levenslust en ontplooiing verstikt. Ook de verhalen en de laatste twee romans maken duidelijk dat de moeder door het kind, de jongen, vaak gezien is als een remmende, kritische factor ten opzichte van de vader. Soms zinspeelt de schrijver op een zekere gevoelskilte in die vrouw, soms op het bestaan van verlangens en van een temperament, waarvoor zij bij de vader geen respons vindt. Maar er zijn ook ogenblikken dat de ‘ik’ zich de eenheid tussen zijn ouders voorstelt, bijvoorbeeld de vroege intimiteit van vóórdat hij er zelf was.



Van links naar rechts: Moeder 't Hart, Maarten, Vader 't Hart en Lenie, 1948

Het begin van *Een vlucht regenwulpen* staat in het teken van de symbiose van de moeder en haar kleine zoon, die in een spel probeert de plaats van vader in te nemen. De tocht die de moeder even later met hem onderneemt naar de naburige provinciestad waar hij - onvoorbereid - de marteling van het amandelen-knippen moet ondergaan, draagt het karakter van een bloedige inwijding in de geheimen van het leven. Het proces van het van-moeder-gescheiden-worden is begonnen; zij verwerpt zijn voorstelling van verliefd-zijn op het meisje Martha: ‘Allemaal onzin is het, Maarten. Verliefd-zijn bestaat niet’. In zijn tòch blijven vasthouden aan de bezielende ‘état amoureux’ openbaart zich (evenals in het alléén tegen velen vechten om zijn recht zichzelf te zijn, en in de groeiende afweer jegens de vader) de aarzelend op gang komende lichamelijke en geestelijke onafhankelijkheid. Martha is ook een verschijningsvorm van de gedroomde vrijheid; zij staat nu dichter bij de ‘ik’ dan zijn moeder, ja, hij zou eventueel zelf Martha kunnen *zijn*; maar daarom is zij tevens onbereikbaar. Die onbereikbaarheid wordt door de ‘ik’ wel degelijk gewild: een schijnbare tegenstrijdigheid. Er moet immers altijd een nog te verkennen, eventueel te veroveren ruimte voor zelf-wording blijven. Juist in dit bewuste afstand-nemen openbaart zich een volwassen kracht, die de tegenhanger is van de herhaaldelijk gesignaleerde lichamelijke sterkte van de

'ik' (compensatie van zijn 'on-mannelijk' geachte schuchterheid?)

Waar in *Een vlucht regenwulpen* de moeder een zo uitermate belangrijke fase in de zelf-wording van de 'ik' vertegenwoordigt, kan haar sterven (aan keelkanker, dus aan weefselvernietiging in hetzelfde orgaan als dat waaraan zij eens haar kleine zoon liet 'behandelen') de betekenis hebben van een afrekenen met die fase, met *haar.* Er wordt gezinspeeld op schuldgevoel van de moeder tegenover de vader, misschien vanwege haar falen jegens hem op het gebied van 'verliefdheid': tegen de ouderlingen die haar komen bezoeken zegt de stervende, dat zij gestraft wordt omdat zij 'gezondigd heeft tegen de heilige geest'. Overigens is in deze roman de moeder al een tijdlang weduwe. Moest de moeder sterven (dat wil zeggen: overwonnen, onschadelijk gemaakt, buiten de 'ik' geplaatst worden), opdat de 'ik' nu kon trachten zijn liefdegevoelens op anderen te richten, niet op háár, vaders vrouw, en niet (meer) op Martha, zijn anima? Of heeft de dood van de moeder de weg vrij gemaakt voor een 'tocht naar vader' in de zin van: het vormen van een groeizame relatie tot het door de vader vertegenwoordigde man-beeld? *De aansprekers* is door enkele critici beschouwd als een minder 'echte' roman dan *Een vlucht regenwulpen*; misschien omdat het boek duidelijker autobiografie is, of omdat de voorpublikatie van enkele als een afgerond geheel te lezen hoofdstukken de indruk gewekt heeft dat het hier weer om een bundeling van verhalen gaat. Naar mijn overtuiging vormt *De aansprekers* een pendant van *Een vlucht regenwulpen*, al vallen de personnages van vader, moeder en 'ik' niet samen met die in de laatstgenoemde roman. *De aansprekers* gaat over het sterven van de vader, die van tuinder (de aarde bewerkend opdat zij leven zal geven) grafmaker is geworden (de aarde bewerkt opdat zij het dode zal bergen). Er is mijns inziens wel degelijk sprake van een 'plot', een dramatische ontwikkeling. Maarten 't Hart heeft intrigerende gegevens, innerlijke conflictsituaties, spanning en katharsis zodanig over de twaalf hoofdstukken verdeeld, dat er een eenheid is ontstaan. Het boek behandelt de levensfase waarin de 'ik' zich, door voorkennis van zijn vaders naderende dood, bewust wordt van zijn eigen sterfelijkheid; dàt weten is het definitieve merkteken van volwassen-zijn. Geleidelijk dringen van alle kanten, uit de meest verschillende en ongelijksoortige lagen van de werkelijkheid signalen op hem aan, die hij kan, ja, die hij *moet* duiden als de intrede van de Dood in zijn bestaan.

De haven van Maassluis, 1979. (foto: Anthony Akerman)

Op een nieuwjaarsavond (geruime tijd na de dood van zijn vader) verlaat de 'ik' zijn moeders huis om een wandeling naar de haven te maken. Hij leeft in de ban van een steeds terugkerende droom, die geduid zou kunnen worden als angst 'de boot gemist te hebben'. Op de hellende kade, in de snel bevriezende motregen, raakt hij letterlijk 'op glad ijs' en - doordat hij zijn evenwicht verliest - even letterlijk 'aan lager wal'. Hij ervaart dit afglijden als een droomachtig langzaam gebeuren, of

als een scène uit een vertraagde film. Overheersend is het gevoel van machteloosheid; maar tegelijkertijd heeft hij het besef zich door tegenwoordigheid van *geest* uit zijn benarde situatie te moeten redden. Een herinneringsbeeld duikt in zijn bewustzijn op als 'het enige waar het zo sterk op aan bleek te komen': het meerijden met vader, vóór op diens fiets, langgeleden (een tocht, die tenslotte zou voeren langs de haven, *toen* roodgloeiend in de avondzon als een poort des hemels). 'Ik' wordt zich bewust van de continuïteit van leven als enig wapen tegen de dood: alleen zelf als vader fietsend met een eigen zoontje voorop kan hij het wezenlijke element in de verhouding tot zijn vader laten voortbestaan. Er is bij deze overwegingen daar op de beijzelde kade een onderstroom merkbaar, die pas als men enkele latere hoofdstukken gelezen heeft betekenisvol wordt, en die schijnt te verwijzen naar het motief van het afbreken van het leven in de vorm van zelfmoord. Vakantie in het Zwitserse bergland deed het vinden van een op raadselachtige wijze doodlopende spoor van voetafdrukken in de sneeuw bij de 'ik' de herinnering herleven aan een zelfmoordenaar, die eens bij 'ik''s vader om een graf kwam vragen. In deze herinnering speelt ook weer de havenkade een rol, en eveneens de daar in de jongensjaren van de 'ik' geboden gelegenheid een willig meisje mee te tronen naar het gras langs de Maaskant (tochtjes die niet zelden 'in en naast het kraambed' eindigden). In het hoofdstuk 'De helicopter' is dan sprake van een (rode) wentelwiek die het dode lichaam omhooghaalt van een in het Zwitserse Binntal op niet nadere aangeduide wijze 'bergafwaarts' geraakte jongeman.

Als een rode draad loopt door alle hoofdstukken/verhalen het levenseinde van de vader. De 'ik', als enige op de hoogte gebracht van het feit dat zijn vader aan ongeneselijke kanker in de *alvlees*klier lijdt ('*all flesh* is mortal'), voelt zich verplicht de taak van aanspreker, aanzegger des doods, te vervullen ten opzichte van die vader, die zelf, naast grafmaker, ook aanspreker van zijn vak is. Maar de 'ik' kan dit niet opbrengen; omdat het impliceert dat hij dan zèlf klaar en bereid zou moeten zijn nu de vader-rol op zich te nemen? De vader staat in dit boek ten voeten uit. Hij is een bij uitstek 'mannelijke' man ('ze geven Pau 't Hart geen wijvenbloed, nee, nee, nee' verklaart hij zelf na het ondergaan van een bloedtransfusie). Hij heeft een voor zijn leeftijd opvallend jongensachtig uiterlijk; ook zijn karakter vertoont kwajongensachtige trekken, bijvoorbeeld in zijn neiging tot 'pesten' en in zijn plezier om te fantaseren. Een korst van grofheid belet hem zijn gevoel anders dan als driftuitbarsting aan de oppervlakte te laten komen. Tegenover zijn volwassen zoon betuigt hij zijn spijt, omdat hij hem vroeger zo vaak geslagen en getrapt heeft, maar in één adem verwijt hij hem 'zo'n schijterd' te zijn geworden. Deze uitspraak krijgt reliëf in het hoofdstuk 'De ontruiming': 'ik' mag als kleine jongen na lang zeuren aanwezig zijn wanneer zijn vader een oud graf gaat ruimen; ruw, onverstoorbaar, met harde wijsheid, toont de vader het kind aan, dat het inderdaad nog 'te klein' is voor confrontatie met de werkelijkheid van dood en ontbinding, door het een zojuist opgegraven *rood*gekleurd

botje in de hand te stoppen. Brandpunt van het boek is naar mijn gevoel het hoofdstuk ‘Henoch’, waarin uitvoerig beschreven wordt hoe de ‘ik’ - alweer als kleine jongen - moeders huiselijke haard verlaat om alléén de tocht te ondernemen naar de tuinderij waar zijn vader (dan nog) werkt. Die lange wandeling over de dijk in de wijde bloeiende natuur, met ontmoetingen die verschillende aspecten van het door het kind als bevreemdend en verwarrend aangevoelde, maar onbegrepen, geslachtelijke vertegenwoordigen (het vrijende paar, de (pedofiele?) fietser, de dek-beer), en tenslotte het vinden van vader, en het getuige zijn van diens trots om die moedige tocht, en het vóórop vaders fiets mogen zitten en in zijn beschermende aanwezigheid de apocalyptisch-prachtige zonsondergang aanschouwen - dat alles lijkt me een gelijkenis-in-het-klein van een ‘queeste’ die niet alleen voor de ‘ik’-figuur in *De aansprekers*, of voor de schrijver, van betekenis is. De zon, symbool van levenschenkende kracht en van *geest*, gaat onder - maar zal herrijzen. In het ziekenhuis, waar zijn vader zojuist gestorven is, passeert zijn zoon een wagentje, waarop een barende jonge vrouw naar de kraamkamer gereden wordt. In het begin van het eerste hoofdstuk - dat, zoals ik al aangaf, een bewustwording van noodzaak tot nieuw leven in de doodse verstarring van de nieuwjaarsavond bevat - wordt beschreven hoe de ‘ik’ in één van de huizen waar hij langs loopt een jong paar ziet staan:

> Het meisje droeg een rode jurk die tot op haar voeten reikte. Ze stond op afstand van armslengte van de jongen, haar handen rustten op zijn schouders en ze keken op die handen na, alleen maar naar elkaar, beiden zo opgetogen dat ik er haast verdrietig van werd. Het leek of zij, dankzij die rode jurk, langer was dan hij en toch torende hij boven haar uit. ‘Alsof ze uit de hemel was neergedaald’, mompelde ik toen ik verder liep en de rillingen gingen mij over de rug omdat ik nog altijd die tedere, warme blikken voor mij zag. ‘Zo moeten ze nu altijd blijven staan’, zei ik zacht, ‘misschien dat ze het dan kunnen volhouden gelukkig te blijven’.

Maarten 't Harts verhalende proza lijkt mij de neerslag van een ongemeen ontpoppingsproces: in een als man geboren mens, die de feminine elementen in zijn persoonlijkheid niet verdringt maar *beleeft*, ontwikkelen zich van fase tot fase nieuwe mogelijkheden tot integratie van ‘mannelijk’ en ‘vrouwelijk’, ‘verstand’ en ‘gevoel’.

Het laatste interview
Johan Diepstraten in gesprek met Maarten 't Hart

Bibeb wilde een verhaal maken met Maarten 't Hart maar zij claimde daarbij wel dat hij dit jaar geen interviews aan andere dag- en weekbladen zou geven. Aan die afspraak heeft 't Hart zich gehouden, niet om Vrij Nederland een plezier te doen, maar omdat hij het geven van interviews beu is. In het artikel *De gebruikte envelop* dat in dit nummer is opgenomen, schrijft hij dat het interview met mij zijn laatste is.

Zes verzoeken heeft hij afgewezen sinds Bibeb bij hem op bezoek was. De marathonzitting met haar duurde in totaal drie dagen, telkens van half twee 's middags tot half elf 's avonds. ‘Nu weet ik waarom al die mensen bij Bibeb in zulke korte, afgebeten zinnen praten’, zegt hij, ‘dat komt omdat Bibeb niet met een bandrecorder werkt, maar alles opschrijft. Zij kan niet hele zinnen noteren en maakt dus al tijdens het interviewen een samenvatting van wat je zegt.’ 't Hart had zich voorgenomen een aantal dingen niet te zeggen, maar je kunt een paar uur alert zijn, niet dagen achter elkaar. Had hij maar stiekem een bandrecorder laten lopen tijdens die vele uren, dan had hij nu een compleet interview met Bibeb kunnen afdrukken, zoveel vertelde zij over zichzelf. Het interview met Bibeb is een vervelende ervaring voor hem geweest. Het was zo'n uitputtingsslag dat hij twee maanden niet heeft kunnen schrijven. ‘Het was alsof ik in psychotherapie ben gegaan en nu gezond ben geworden.’

Dit laatste interview is een aanvulling op wat ik samen met Sjoerd Kuyper maakte met 't Hart (opgenomen in *Het nieuwe proza*, 1978). Met 't Hart heb ik alleen gesproken over zaken die in tussenliggende interviews niet aan de orde kwamen. De nadruk ligt op *Een vlucht regenwulpen* en *De aansprekers.*

Over het solipsisme schrijf je in ‘De som van misverstanden’ (p. 47):

> *Het is de uiterste consequentie van de vereenzaming, een poging om de werkelijkheid teniet te doen en slechts het eigen ik te laten bestaan.*

Tegen Gerard van Westerloo van Vrij Nederland (16 oktober 1976) zei je dat in wezen iedere schrijver een solipsist is. Ik heb de indruk dat het solipsisme alleen als literair motief dienst doet.

Het is een filosofische overtuiging die iemand kan hebben. Je kunt nooit met zekerheid zeggen of de werkelijkheid die je buiten je waarneemt echt bestaat of dat het bedrog is van je zintuigen. Het is het meest houdbare filosofische standpunt dat je kunt innemen. Maar daarmee kun je niet leven en leeft ook niemand. Toch kan het telkens weer als een soort spielerei-achtige gedachte bij je opkomen, ook als een soort zelfbescherming, zodat het allemaal niet zo erg is wat er in werkelijkheid gebeurt. Dat is de idee van *Een vlucht regenwulpen*: er zijn momenten dat de - ik - zich helemaal van de wereld wil afschermen. Het solipsisme is een literair motief, maar het kan wel degelijk de vorm aannemen van méér dan literatuur, dat het overgaat in een paranoide idee: alleen ik besta.

Op het moment dat je ‘Een vlucht regenwulpen’ scheef wist je dat je bezit was aan ‘een studie van vereenzaming’ en dat je uit moest komen op het solipsisme. Werkte het zo?

Nee, als je begint te schrijven heb je hooguit de grote lijnen in je hoofd, maar je weet niet hoe het precies gaat worden. Dat is het aardige ervan. De verrassingen

komen tijdens het schrijven. Het motief van het solipsisme speelt op de achtergrond wel mee, maar het gaat er in eerste instantie alleen maar om dat je een geloofwaardig figuur creëert. Iemand die natuurlijk veel verwantschap heeft met me en er toch bovenuit stijgt: een soort serener en wijzer alter ego. Je bent meer op een persoon uit dan op een filosofie.

De constructie is toch geen toeval?

Een vlucht regenwulpen is helemaal niet geconstrueerd. Het is gewoon achter elkaar geschreven en de thema's zijn er toevallig ingeslopen. Ik heb me er ook over verbaasd dat alle thema's precies op de juiste plaats staan.

In januari 1971 was Hanneke naar India en heb ik in een maand de eerste versie geschreven. Eerst kwam *Stenen voor een ransuil* uit en vervolgens verscheen *Ik had een wapenbroeder.* De Arbeiderspers weigerde *Een vlucht regenwulpen* omdat deze twee boeken helemaal niet liepen. Ik heb het manuscript in de la gelegd en steeds weer fragmenten veranderd. Zo ging dat jaren achter elkaar door. Elke keer kwam het weer uit de la en werd het weer bijgeschaafd en herschreven. Niet op motieven, maar op stijl. In het voorjaar van 1978 heb ik het helemaal opnieuw uitgetikt met alle veranderingen die ik op de linker pagina van het schrift had aangebracht. Er zijn een paar dingen verdwenen die ik achteraf niet zo goed vond. Maarten kweekte eerst orchideeën, maar hij moest bij zijn druiven blijven, vond ik. In het begin was de weefselkweek veel belangrijker. Mijn oorspronkelijke opzet was een boek te schrijven over iemand die een cel op de een of andere manier los weet te krijgen van een meisje waarop

hij verliefd is om haar na te maken. De idee zit er nog wel in, maar de uitwerking niet. De hoofdpersoon moest een man worden met een dochter en de vraag was dan: waar komt die dochter vandaan?

Het is in verband te brengen met de sexualiteit, zo van: daar heb je dan ook geen problemen mee. Het sexuele contact is overbodig en al het gesodemieter dat ermee te maken heeft.

In 'De som van misverstanden' staat (p. 47 e.v.):

> *Het is heel opvallend dat er in het werk van Van Oudshoorn bijzonder veel passages voorkomen waarin verhaald wordt over mensen die in spiegels kijken. Als de personen in de spiegel kijken worden ze eraan herinnerd dat het mogelijk is dat zij zelf in de buitenwereld geobjectiveerd worden, het is de steen in de spiegelgladde vijver van de solipsistische overtuiging. Niet altijd hebben die spiegelscènes deze diepe betekenis maar ook de gewoonste scènes waarin spiegels voorkomen hebben altijd die ondertoon van het constateren dat er sprake is van vervreemding.*

Toen ik de eerste versie van *Een vlucht regenwulpen* schreef kende ik Van Oudshoorn wel, maar daarna heb ik zijn werk pas grondig gelezen. Die spiegeltechniek is mij pas op dát moment scherp opgevallen. Het idee van de spiegels spreekt mij niet erg aan, dat zou ik nooit kunnen gebruiken. Het viel niet bij voorbaat af omdat Van Oudshoorn het al had toegepast. Waar het om gaat is dat je met je verbeeldingswereld méér kunt bereiken dan met de werkelijkheid, want je kunt méér beleven in je fantasie. Daarom schrijf je ook, denk ik, om alles wat je meemaakt te verrijken met alles wat je *had* mee kunnen maken, wat het *had* kunnen zijn.

In 'Het Onuitsprekelijke' van Van Oudshoorn is te lezen:

> *(...) zodat men, om in deze zeldzame stemming consequent te blijven, aan zijn werelds bestaan alleen nog maar een einde zou kunnen maken.*

In je essay over Van Oudshoorn schrijf je dat je niet in staat bent om over dit aspect van vereenzaming te schrijven.

Niet over zelfmoord, daar kan ik heel moeilijk inkomen. In *De aansprekers* en *Een vlucht regenwulpen* komt het wel voor als een opwelling, een vluchtig idee waar de hoofdpersoon even bij stilstaat, maar lang niet zo vergaand als bij Van Oudshoorn. Willem Mertens pleegt echt zelfmoord, dat kan ik niet navoelen.

Hoe was het om het laatste hoofdstuk van 'De aansprekers' over de dood van je vader te schrijven?

Dat is niet leuk geweest, maar ja, het hoorde erbij. Ik wilde het een keer op papier hebben, niet om het van me af te schrijven. Meestal compenseert het plezier van het schrijven in zeker opzicht alle ellende die je vastlegt. Als het heel goed lukt om die ellende te verwoorden, werkt het eerder positief dan negatief. Je voelt je er niet echt beroerd om.

Maar de dood van mijn vader, dat laatste hoofdstuk .. het brengt de gebeurtenis weer zo dicht bij je terug dat het ook niet leuk was, ook al lukte het min of meer om het op te schrijven. Je gaat er niet voor zitten om die gebeurtenis goed op papier

te krijgen, daarvoor is het sterven te ernstig en te zeer in je gedachten aanwezig. Je denkt er niet bij na om het zo mooi mogelijk te vertellen. Dat doe je niet.

Er zit wel meer structuur in *De aansprekers* dan zo op het eerste gezicht lijkt. Het bestaat uit 12 hoofdstukken. In ieder hoofdstuk spelen drie motieven een belangrijke rol: de erotiek, de dood en de vader-zoon verhouding. Die zijn steeds met elkaar verweven. De erotiek en de dood staan lijnrecht tegenover elkaar. De erotiek is in feite - en de sexualiteit in het algemeen - de ontkenning van de dood. Want dat is de voortzetting van het leven. Daar doorheen speelt de vaderzoon verhouding. Het is de opeenvolging van de generatie, dus ook weer de voortzetting van het leven, maar tegelijkertijd vertegenwoordigt de vader de dood. Zo zit elk hoofdstuk als een gesloten eenheid in elkaar.

Pau 't Hart aan het werk op de Algemeene Begraafplaats, 1959.

Het enige doel dat ik had bij het schrijven van *De aansprekers* was om een beeld op te roepen van mijn vader. Ik wilde mijn vader terug hebben zoals hij was, zoals hij praatte, zoals hij handelde. Omdat ik hem mis.

Dit was een mogelijkheid om hem weer op te roepen. Een soort geestesbezwering kun je bijna zeggen. Een ander zou aan een tafeldans beginnen of aan spiritisme maar daar geloof ik niet in. Dit was voor mij de methode om mijn vader even in de volle glorie terug te hebben. En dan vooral pratend, met al die gekkigheden, die eigenaardige opmerkingen en gedachten.

Na de dood van mijn vader had ik heel sterk het gevoel dat *ik* nu aan de beurt ben. Het doet er niet toe wanneer, het kan nog wel 40 of 50 jaar duren, maar zolang je vader nog leeft, staat hij tussen jou en de dood in. Misschien ook omdat mijn vader beroepshalve zo sterk bij de dood betrokken was, denk ik dat.

In 'Een vlucht regenwulpen' schrijf je: 'Je beleeft de dingen om je heen nooit mooier en intenser dan wanneer je diep ongelukkig bent.' Als je moeder sterft in de roman wil Maarten naar het raam rennen om de vlucht regenwulpen beter te kunnen zien.

In het boek gaat het zo en dat is in zeker opzicht net zo reëel als in de werkelijkheid, dat maakt niet veel verschil. Toen ik het schreef dacht ik: kan dat nu wel, is dat iets wat kan? Kun je op het moment dat je moeder sterft een soort geluksgevoel beleven? Sinds mijn vader is gestorven weet ik dat het best kan. De vlucht regenwulpen heeft een bijzondere betekenis, namelijk de animistische idee van een vlucht vogels waarmee de ziel van de moeder wordt gesymboliseerd.

Zowel in 'Een vlucht regenwulpen' als in 'De aansprekers' overwint de hoofdpersoon de dood. Wat jij als gewoon sterveling nooit kunt bereiken, laat je in je boeken maar gebeuren? Dat kun je niet helemaal zo zeggen, want de smak die ik aan het begin van *De aansprekers* beschrijf, heb ik precies zo meegemaakt. En ook die val in de Oberberghorn, aan het einde

van *Een vlucht regenwulpen.* Die drie andere mensen die erbij waren zijn zich dood geschrokken. Ikzelf helemaal niet, want ik ging omlaag en dacht: ik ga dood. Ik was er niet echt van onder de indruk, dat verbaasde me. Het is precies gegaan als op die pagina's beschreven staat. Ik viel en dacht: verdomme, nou is het afgelopen en ik heb toch alsmaar om me heen gegraaid om iets te grijpen waar ik me aan vast kon houden. Dus je lichaam accepteert het niet dat je doodgaat. Het ging haast helemaal buiten mij om, die bewegingen van grijpen.

Het je het idee dat je de dood overwonnen hebt?
Nou overwonnen... in ieder geval wel voor een hele tijd uitgesteld. Pas later word je bang, dat heb ik van die val geleerd. Op het moment zelf, als je onder ogen ziet, dat je eraan gaat, merk je dat je niet zo erg bang bent.

'Bij het stadhuis daalde ik af naar de smalle kade achter de huizen die uitsluitend voor voetgangers begaanbaar was'
(*De aansprekers*, pag. 105) (foto: Anthony Akerman)

Het kinderspelletje schaduwlopen in 'Een vlucht regenwulpen' heeft eveneens met de dood te maken.
Ik was als kind heel bang voor schaduwen, dat kan ik me nog goed herinneren. En daardoor ga je er een spelletje mee doen, want alle dingen waar je bang voor bent, kun je al spelende beheersen. Misschien dat ik daarom schrijf: dat je al schrijvend - dat is een vorm van spelen - je voorbereidt op de dingen die komen gaan. Het anticiperend verwerken van dingen die in de toekomst gaan gebeuren. En waar je natuurlijk het meeste mee bezig bent is het moment waarop je eens dood zult gaan. Dat zal daarom steeds terugkeren in de literatuur als thema, waarover iedereen schrijft, omdat je dat steeds maar van tevoren wil verwerken.

Het stilzetten van de tijd is een belangrijk thema in 'Een vlucht regenwulpen'. Proust was op zoek naar de verloren tijd, Faulkner's romanpersonen doen alle moeite om de tijd te verliezen.
In *Een vlucht regenwulpen* probeert Maarten de tijd steeds stil te zetten. Dat doet hij al in de eerste zin:

> In deze ruimte heb ik de zomer gevangen. Insekten zoemen loom in de vochtige warmte. De tijd verstrijkt in hun vleugelslag. Buiten valt het loof, daar zouden deze hommels en zweefvliegen al lang zijn omgekomen in de koude nachten. Hier evenwel is het nog zomer tussen de druiventrossen, mijn zomer, mijn rechtmatige strijd tegen de wisseling van de seizoenen, het bewijs dat ik in staat ben geweest het verstrijken van de tijd zelf te vertragen.

Hij kan het niet verwerken dat de tijd verstrijkt.
Elke keer komt in het boek de idee naar voren dat de tijd stilstaat, in de bergen, in Bern, het komt steeds weer terug. Dingen vasthouden van vroeger, dat zit erin, maar ook het vasthouden van het leven, want zodra de tijd verstrijkt gaat hij in de richting van de dood. Als je de tijd stil kunt zetten, zou je daarmee bij wijze van spreken de dood overwinnen.

Over de Bevroren beweging ('De som van misverstanden', p. 200) zeg je:

> *Denk eens terug aan iets uit je kindertijd dat veel indruk op je heeft gemaakt. (...) Het beeld van het gebeurde is niet als een foto maar toch lijkt het erop, het is een bijna stilstaand beeld waarin wel beweging mogelijk is maar die beweging lijkt niet essentieel omdat het niet een beweging naar iets toe is maar een beweging op zich zelf.*

Tijd staat altijd in verband met beweging en geen beweging is een moment van geluk in 'Een vlucht regenwulpen'?
Ja, want dan staat de tijd stil.

Is het zo simpel?
Nou, zo simpel. Ja, zo simpel kun je het wel stellen om vandaar uit verder te denken. Tijd meet je af aan beleving van dingen in de ruimte, de snelheid van iets, dat is in feite de tijd. Je ziet het aan het slot van het eerste hoofdstuk van *De aansprekers*: alles staat stil, alle mensen staan stil vanwege de ijzel, alleen hij loopt nog, hij heeft zichzelf weten te redden uit die val, hij gaat bewegen want hij hoeft de tijd op dat moment niet stil te zetten, hij heeft de dood al eventjes overwonnen.

In 'Het glinsterend pantser' heeft Vestdijk beschreven dat hij van fictieve romanpersonen ging houden.
Dat kan ik me verschrikkelijk goed voorstellen. Je roept een persoon op en die gaat een eigen leven leiden in je gedachten, waar je steeds aan denkt. Ik heb het nu heel sterk bij de detective die ik schrijf. Ik heb een man laten trouwen met een vrouw, eerst bestond ze niet. Al schrijvend zie ik haar telkens duidelijk voor me, ze is een vinnig persoontje waar ik steeds meer van ga houden, gek genoeg. De man haat ik een beetje.

Vestdijk schrijft:

> *De vrouw die ik... schiep - een groot woord, let er maar niet op, - en die een heel klein beetje van haar weg had, meer in karakter dan in uiterlijk, nu, van die vrouw, die niet bestaande vrouw, ben ik gaan houden. Terwijl ik aan haar werkte: houden. Een krankzinnig gevoel, ik had zoiets nooit eerder gekend. Toen begreep ik dat schrijvers verdoemd zijn.*

('Het glinsterend pantser', p. 34)
Dat is nogal krachtige taal. Ik kan net zo goed zeggen dat ik toen pas echt begreep hoe geweldig leuk het is om te schrijven. Alles wat ik schreef over Martha, en dat heb ik voorin gezet toen ik de roman aan haar bracht, is precies zo gebeurd. Daar is niets aan bedacht. Dat kon ook niet, want ik kende haar niet, ik kon alleen een uiterlijke voorstelling van haar maken. Zij is niet het figuur waar ik al schrijvend van ben gaan houden, want ik hield al van haar. In de kritieken is geschreven dat zij engelachtig is en niet reëel. Maar het was ook niet mijn bedoeling om een reëele vrouw op te roepen, dus kan men het me niet verwijten dat het niet gelukt is. Maar het verschijnsel waar Vestdijk het over heeft, bestaat onherroepelijk.

In 'De aansprekers' heb je veel anecdotes verwerkt. Voorvallen uit je jeugd: wanneer zijn ze wel en wanneer niet geschikt om te verwerken?

Daar zijn geen eisen voor. Er valt je iets in en je denkt dat je het kunt gebruiken. Vaak zijn het twee of drie dingen die je combineert en gaandeweg ontstaat iets. De enige eis is dat het in je gedachten moet blijven voor langere tijd. Als er in een flits iets door mijn hoofd gaat waarover ik zou kunnen schrijven en ik vergeet het, dan zal het wel niet geschikt zijn geweest. Als er iets is wat steeds maar terugkomt, dan is er wel een verhaal van te maken.

Zo heb ik de laatste tijd voortdurend het beeld van een duivenmelker die bij ons aan de overkant van de straat woonde. Hij zat 's nachts op zijn dak zijn duiven af te wachten die uit Frankrijk moesten komen en hij vroor dood. Daaromheen zou ik dolgraag eens een verhaal maken. Ook trouwens over een andere gebeurtenis uit mijn jeugd.

De familie 't Hart, 1959 (Maarten staande naast zijn vader)

Mijn moeder wilde op een keer zelf geld verdienen en liet een zak erwten komen van een fabriekje uit Maassluis. De rotte erwten moesten eruit gehaald worden. Maar 70 kilo is een reusachtige hoeveelheid. Ze had ze uitgespreid over tafel, maar kreeg het niet binnen de gestelde termijn klaar. Dus werden wij aan het werk gezet, mijn zus, mijn broer en ik en uiteindelijk ook mijn vader. Met zijn allen zaten we daar, avond aan avond. We werden er compleet krankzinnig van. Op een gegeven moment heeft mijn vader die hele baal buiten gedonderd. Daar moet ik toch nog eens een verhaal over maken. Het treurige was dat mijn moeder die geen enkele opleiding had, niets anders dan zulk werk kon doen. Dat vergeten al die idiote feministen, die denken dat je meteen carriere kunt maken.

Je hebt een pointe, is dat de enige voorwaarde? Ik neem aan dat je herinneringen hebt waar je niets mee kunt doen.

Nou... als ik er voor ga zitten... in principe is overal een verhaal van te maken. Je moet erbij betrokken zijn, emotioneel. Het moet op de een of andere manier iets zijn waarbij je, iedere keer weer, een emotie voelt opkomen als je eraan terugdenkt. Dat moet je in verhaalvorm op papier zien te krijgen. Je hebt allerlei hulpmiddelen die de gebeurtenis sterker maken dan zij in werkelijkheid was. Je kunt overdrijven, dingen eraan toevoegen of weglaten. Al schrijvende probeer je er een verdieping extra aan te geven, een extra inhoud. Dat lukt niet altijd. Er staan verhalen in *Mammoet op zondag* die anecdotisch zijn gebleven. Bijvoorbeeld dat van de rat die

onder bed wordt gevonden, dat is als komisch verhaaltje misschien wel leuk, maar het heeft niets bijzonders. Er staat eigenlijk niets in.

In 'De aansprekers' wordt je vader opgevoerd met veel hyperbolen. 'Ik heb alle moed en durf uit je donder geslagen' zegt hij ergens. Zo was hij niet. Je hebt veel overdreven om het aantrekkelijker te maken?

Maar zo zag hij zich op een bepaald moment wel. De laatste jaren van zijn leven heeft hij steeds gezegd dat de manier waarop hij mij heeft grootgebracht ervoor had gezorgd dat ik niet zoveel durf heb als hij zou willen dat ik had.

Maar de middelen waar jij over spreekt heb je nodig om het beeld op te roepen van die man en alles wat ermee samenhangt. Niet om een goede roman te maken, maar om dat beeld weer op te roepen. Dan moet je toch al je stilistische vermogens in de waagschaal gooien om dat voor elkaar te krijgen. Ook in de dialogen bijvoorbeeld. Ik heb in de loop van mijn leven niet altijd met een bandrecorder bij hem gestaan. Je moet toch een vorm van stileren toepassen, je moet toch details veranderen.

In de roman staat ook een indirecte waarschuwing aan de lezer. Als mijn vader een verhaal vertelt zie je gaandeweg dat het mooier en mooier wordt, hij stopte er dingen in die niet klopten maar die de sfeer van het verhaal beter deden uitkomen. Dat is de indirecte waarschuwing: het is niet letterlijk waar wat er staat.

Je geeft veel prijs over jezelf.

De lezer weet ook heel veel niet. Je moet hem het gevoel geven dat hij alles weet, maar de schrijver weet wat hij achterhoudt. Anders zou ik geen privacy meer overhouden, dan zou je het gevoel hebben dat je over straat gaat, als gemeenschappelijk bezit. In mijn boeken geef ik zoveel verkeerde informatie over de autobiografische gedeelten, dat de lezer op een dwaalspoor zit.

Anthony Mertens haalde in Raster 9 fel uit naar schrijvers als jij voor wie:

> *elke depressie, krisis of ongelukkige verliefdheid de garantie voor een nieuw boek vormt. Het feuilletonkarakter van hun boekenproduktie - elke keer weer een nieuwe episode uit het leven van de schrijver - is een directe klantenbinder. Elke nieuwe aflevering draagt bij tot het vertrouwenwekkende karakter van het literaire universum, waarin de personages voor het lezerspubliek langzamerhand persoonlijke bekenden worden.*

Het belangrijkste kenmerk van wat hij noemt het 'subjektivistische proza' is de pose.

Een nieuw boek van Vestdijk was voor mij toch zoiets van: goh, weer een stukje erbij, iets wat ik nog niet van hem weet. Bij hem was het niet uitsluitend autobiografisch, maar bij veel andere schrijvers is dat wel. Ik zie absoluut niet in wat daar tegen is. Je houdt van iemand en daarom wil je zijn boeken lezen. En het zou toch heel vervelend zijn als zo iemand zich zou verloochenen en totaal iets anders ging schrijven. Ik heb nooit een depressie of een crisis, en die ongelukkige verliefdheden zijn meestal niet zo ongelukkig. Dus dat is

onzin van Mertens. Ik zou liever andersom redeneren. Een van de drijfveren om te schrijven is dat de dingen om je heen die je hoort en ziet en meemaakt zo banaal zijn, zo saai en zo dor dat je er iets bijzonders van wil maken. Ook om voor je gevoel een soort van inzicht te krijgen in wat er om je afspeelt, schrijf je. Dus je maakt hooguit depressies in literaire vorm. Het is een nieuwe werkelijkheid die je schept, want je herschept je verleden.

Dat geldt niet voor de religieuze achtergrond neem ik aan.

Dat is niet op die manier in te passen. De godsdienst is meer een bijkomend verschijnsel, een motief uit je verleden dat zo belangrijk is dat je het niet kunt laten om erover te schrijven, zonder dat het iets bijdraagt tot het scheppen van een nieuwe werkelijkheid. In dát opzicht wil ik de dingen niet veranderen. Het kan wel zijn eigen leven gaan leiden, zoals in *Een vlucht regenwulpen.* Daar is het helemaal losgeraakt van wat ik er zelf over zou kunnen denken. Het is helemaal geschreven op de huid van de hoofdpersoon.

‘Ik liep langs de havenkom en keek naar de grote kerk aan de overzijde’ (*Een vlucht regenwulpen*, pag. 38)
(foto: Anthony Akerman)

Het thema ontwikkelt zich van het motto Zondag 10 tot het geciteerde gedicht van Rilke.

> *Zondag 10. Vraag 27: Wat verstaat gij door de voorzienigheids Gods. Antw.: De almachtige en alomtegenwoordige kracht Gods, door welke Hij hemel en aarde, mitsgaders alle schepselen, gelijk als met zijn hand nog onderhoudt, en alzo regeert, dat loof en gras, regen en droogte, vruchtbare en onvruchtbare jaren, spijze en drank, gezondheid en krankheid, rijkdom en armoede, en alle dingen, niet bij geval, maar van zijn vaderlijke hand ons toekomen.*

Het gedicht van Rilke eindigt:

> *Wit alle fallen. Diese Hand da fällt.*
> *Und sieh dir andre an: es ist in allen*
>
> *Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen*
> *unendlich sanft in seinen Händen hält.*

Voor iemand die niet dezelfde achtergrond heeft als jij levert het problemen op.

Door het hele boek is het motief voorzienigheids Gods verweven. De hoofdpersoon kan niet verdragen dat zijn moeder sterft, althans: hij kan niet verdragen dat dat sterven van de vaderlijke hand van God hem zou toekomen. Je ziet ook dat de

dwanggedachten een soort voorzienigheid is, in de zin van vóórzien, van vooruit-zien. De idee van Zondag 10 is dat alles wat er in de wereld gebeurt, elke stap die je zet en elke beweging die je maakt, al voorzien is door God. Hij heeft overal de hand in. Je ziet in de roman dat Maarten langzaam toegroeit naar een andere kijk op de voorzienigheid, die wordt geformuleerd in het gedicht van Rilke. Daarin wordt niet over een God gesproken, maar over iemand die alles wat valt, kan vasthouden. Niet een grote regelaar, veel meer van: alles loopt vaak rot in de wereld, maar sommige dingen blijven goed gaan omdat er één achter staat die soms iets kan tegenhouden. Dat is een heel ander beeld. De voorzienigheid als een laatste redmiddel voor alles wat valt in de wereld.

Maarten is zijn geloof al kwijt voordat zijn moeder sterft. Als zij op sterven ligt, komt alles weer terug. Uit woede over de dood heeft hij een zondebok nodig, iemand om te haten, iemand om verantwoordelijk te stellen voor de dood.

Nuis beweert dat 'Een vlucht regenwulpen' eindigt in een nederlaag. Ik denk het tegendeel, omdat Maarten nu inziet hoe hij verder moet gaan.

Het einde is een soort bevrijding. Daar zit een element van verlossing in, van verlost zijn van zijn ellende. Maar je kunt het ook best opvatten als een nederlaag. Hij is wel bevrijd van zijn dwanggedachten, maar hij heeft geen echte opening gevonden om verder te leven. Hij blijft alleen, de eenzaamheid is niet opgeheven.

Voor beide visies valt wel iets te zeggen. Ik kan er geen duidelijke uitspraken over doen. Op het moment van schrijven vraag je je niet af of het einde nu een verlossing is of een nederlaag. Dat speelt tijdens het schrijven geen enkele rol.

In 'Een vlucht regenwulpen' denkt Maarten: 'Weet je wel dat houden van je ontzettend kwetsbaar maakt? Daarom moet je nooit, nooit van iemand houden.' Zulke overwegingen komen in 'De aansprekers' niet voor.

Het is een op scherp gestelde filosofie van mezelf. Zij klopt ook wel, alleen heeft het ook wel weer een element in zich van nooit risico's durven en willen nemen, wat vrij zwak is. In *De aansprekers* vind je die gedachtengangen niet. Dat komt doordat het een heel ander soort boek is. Het is wel als een roman opgezet, maar het is toch een autobiografie. En daarmee kun je veel minder kanten op. Je hebt veel minder mogelijkheden dan in een roman, waarin je veel meer echt kunt werken zoals het gedicteerd wordt door de gang van het

verhaal en door wat je je er in je verbeelding bij voorstelt. In *De aansprekers* heb ik alles willen beschrijven zoals het echt gebeurd is en niet zoals het had moeten gebeuren. Het slot met al die mensen die daar rondlopen en die zwangere vrouw, is in de roman eigenlijk heel kitscherig, maar het gebeurde in de werkelijkheid. Dus moest het erin.

Hoewel 'Een vlucht regenwulpen' sterk autobiografisch is, verschilde de manier van schrijven met 'De aansprekers'?

Het is nauwelijks te vergelijken. Je kunt jezelf als hoofdpersoon niet uitdiepen, je blijft terughoudend. In *Een vlucht regenwulpen* kon ik Maarten heel uitgebreid beschrijven, dat kon in *De aansprekers* niet omdat ik alsmaar mezelf bleef. Ik heb dingen weggelaten die ik eigenlijk graag had verwerkt. Bijvoorbeeld veel meer haat - én liefdesgevoelens ten opzichte van mijn vader. Die heb ik afgezwakt. Ook de hele sfeer van het verwerken van het sterven van iemand waar je van houdt. Dat kun je niet goed onder woorden brengen als je steeds weet dat je het zelf bent. Bij *Een vlucht regenwulpen* was het anders. Bij het schrijven had die andere persoon zich even in me genesteld, hij hield als het ware mijn pen vast, maar ik was het niet zelf.

De stukken die in het heden zijn geschreven, in 1973 dus, zijn het minst goed gelukt. Zij geven te weinig betrokkenheid, omdat die er al was tijdens het schrijven. In de stukken over mijn jeugd - het wandelen op de dijk, de grafontruiming, de man die zich van kant maakt - is de afstand tot het verleden al zo groot geworden dat ik dat al schrijvend moest proberen terug te halen, met details en sfeer en al. Dat maakt het schrijven gemakkelijker. Als je er niet zo nauw meer bij betrokken bent, kun je dat door te schrijven weer ophalen. Maar als je ergens heel nauw bij bent betrokken is het schrijven meer een poging om afstand te nemen.

In het ene geval ben je voldaan als je een stuk af hebt, in het andere niet. Ik kan dat niet verklaren en het heeft geen zin om er aan te sleutelen. Je kunt zo'n fragment wegdoen en later overdoen, maar ook dan lukt het niet. Waar het precies in zit, is me nog steeds onduidelijk. Het schrijven gaat op een heel primitief niveau, heel weinig bedacht, heel weinig Revisor-achtig.

In 'De aansprekers' zijn er weer veel thema's binnengeslopen.

Het valt me op dat de critici veel dingen over het hoofd hebben gezien. Niemand heeft het thema gesignaleerd waar *De aansprekers* mee opent.

> Tijdens de feestdagen in december begon ik plotseling te dromen van schepen die geluidloos weken van de kade voordat ik aan boord had kunnen gaan. Als ik wakker werd, wist ik dat er iets met mij aan de hand was maar ik kon niet vaststellen wat. Elke avond werd ik kort na acht uur onrustig en dreven die schepen mij de straat op, waarover ik dan minstens een uur lang rondzwierf.

Dit motief van het naar zee gaan komt in het boek voortdurend terug. Aan het einde van de roman met dat jongetje die het gedicht van Obe Postma als een schilderij bekijkt. Hij droomt over een bootje.

> Het was een plaat geweest van het scheepje onder Jezus' hoede die mijn vader had opgeplakt op hardboard en had verzaagd tot een legpuzzel. Maar waarom brachten die twee laatste regels nu telkens de tranen in mijn ogen?

En waagt zich in zijn lichte boot
Op reis naar onbekende zee.

(p. 196 e.v.)

Voor mij heeft het naar zee gaan te maken met het al of niet aanvaarden van de dood. Het jongetje dat zich op reis waagt naar onbekende zee, aanvaardt de dood dus kennelijk op dat moment. De dromen die ik aan het begin van *De aansprekers* heb, gaan erover dat ik niet aan boord ga, dat ik de dood nog niet aanvaard. De roman werkt van dit begin naar het einde, met tussendoor veel beelden van naar zee gaan, de dode vissen gaan naar zee bijvoorbeeld, die komen steeds terug. Het zijn dingen die ik pas achteraf zie. Als je het erop naleest, blijkt alles wel precies op de juiste plaats te staan.

Waar niemand het over heeft gehad is over het uitzetten van de valse verwachting. Je hebt het al in het eerste hoofdstuk - het glijden - je weet niet hoe het af zal lopen en ik denk dat het anders afloopt dan de meest lezers hadden verwacht. In het tweede hoofdstuk speelt het nog sterker, de komst van de twee politieagenten. Wat zij komen doen, wordt niet opgelost in de roman. *De aansprekers* gaat erom dat ik ook met een verwachting zit, namelijk dat mijn vader zal sterven aan kanker, maar die verwachting wordt niet ingelost. Hoe zit het met de voetsporen die een paar keer terugkomen. Het motief van de valse verwachting daarover wordt in de kritieken niet gerept.

De twee politieagenten zijn de aansprekers, *net als de man die zich van kant wil maken en zegt:*

Meneer, *vroeg of laat worden we allemaal aansprekers*, *in ieders leven komt er wel een moment dat hij aan een familielid moet zeggen: je vader*, *je broer*, *je zus*, *je moeder is gestorven. Onthou dat goed*, *meneer.* *(p. 105)*

Maar dat is geen thema, wel bijvoorbeeld de erotiek als tegenhanger van de dood. Steeds keren die oude mannen terug die niet dood zijn gegaan en die allemaal waarschuwen voor sexuele gemeenschap. De oude baas Loosjes wil er niets van weten en ook de herenboer zegt dat je er voor op moet passen, want je slijt ervan. In feite is het motto de beknopte inhoud van *De aansprekers*:

Soms kun je eenzaam wandelen op straat
en naar de lucht zien en de stille daken,
het lijkt of je de wolken aan kunt raken
en even is het of je echt bestaat
en of er nooit een ogenblik zal komen
waarop je stiller zijn zult dan in slaap.
Maar vogels strijken op de daken neer
en om de hoek verschijnt een oude man.

Het hele boek door wordt er gewacht op de aanzegging van de dood, maar dat blijft maar uit, want de vader vertoont geen ziekteverschijnselen meer en lijkt ook niet echt dood te zullen gaan. En dan opeens gebeurt het toch.

Een aftelsom van misverstanden
Emma Brunt

Als veel mensen het ergens roerend over eens zijn, is het altijd geraden enige achterdocht te koesteren: meestal spruit die opvallende eensgezindheid voort uit een misverstand. Kennelijk was die vuistregel me even ontschoten toen ik - nog niet zo lang geleden - in een artikel Maarten 't Hart typeerde als ‘mysogyne veelschrijver’. Een kwalificatie die ik gedachteloos ontleend had aan de *communis opinio* daaromtrent. En ja hoor, ook in dit geval wreekte die goedgelovigheid zich meteen. Bij herlezing van zijn vele krantenstukjes en gebundelde essays over vrouwen en feminisme - ‘veelschrijver’ kon wel gehandhaafd blijven - kwam ik niet één onaardige opmerking over vrouwen tegen. De man is geen vrouwenhater, punt uit. Het moet maar eens duidelijk gezegd worden.

Mensen die beweren dat het wel zo is - en dat zijn er nogal wat - zullen er nog een hele hijs aan hebben om hun beschuldiging te staven. Het lijkt mij niet toevallig dat nog maar weinigen zo'n poging serieus ondernomen hebben. Meestal vergenoegt men zich met een zijdelingse sneer aan zijn adres; probeert men hem op de iets langere baan te attaqueren, dan verzandt de analyse al snel in détailkritiek. Het valt niet mee om 't Hart nog iets méér aan te wrijven dan dat hij vindt dat vrouwen niet kunnen schaken en dat zij zich zelden ontpoppen als grote componisten. Voorts heeft hij zich eens in een discussie over het martelen van vrouwen door een rat in hun vagina te stoppen, laten ontvallen dat zulks hem vooral traumatisch leek voor de rat in kwestie. Geen uitspraak die hem door vrouwen in dank is afgenomen, en terecht. Maarten 't Hart verklaarde met roerende onschuld dat de woede berustte op een misverstand. Hij had alleen willen betogen dat ratten niet de gemene, bloeddorstige monsters zijn waarvoor men ze altijd houdt. Van veel psychologisch inzicht getuigde hij in die discussie niet, maar toch... vrouwenhaat? Aan zijn uitlatingen over het schaken en componeren kan ik ook al niet zo zwaar tillen. Historisch gezien heeft hij natuurlijk gelijk met zijn constatering, maar of dat erg is weet ik niet. Ik kan me wel gruwelijker beledigingen aan het adres van vrouwen voorstellen. Per slot van rekening zijn er ook bijzonder weinig mannen die kunnen componeren - zoals 't Hart zelf ook met nadruk stelt - en wat dat schaken betreft: brengt Jan Timman het er soms zo goed van af? Maar zelfs als vrouwen uitgerekend de ambitie zouden koesteren om grote schakers en componisten te worden, dan nog is het onredelijk om Maarten 't Hart te verwijten dat dat tot dusverre niet gelukt is. Wiens schuld het ook is, het is wel zeker dat Maarten er persoonlijk part noch deel aan heeft. Hem treft gewoon de ergenis die de brenger van slecht nieuws wel vaker ten deel valt. Hoogstens kan men hem verwijten dat zijn constateringen teveel blijk geven van enig subtiel leedvermaak, een zekere ‘pesterigheid’ is hem niet vreemd. Maar ach, dit zijn toch op de keper beschouwd kleinigheden. Pekelzonden, die onmogelijk kunnen verklaren waarom het nu juist deze hoogblozende Leidse bioloog en schrijver is die bekend staat als Vrouwenvijand Nummer Een.

Toch is dat al jarenlang het geval. Een recente uiting was te vinden in NRC-Handelsblad (2-11-79) waar Stephanie de Voogd de onlust over zijn optreden in de media pakkend als volgt onder woorden bracht:

> Dat het feminisme 't Hart hoog zit, zo hoog dat hij er niet over kan noch zal kunnen zwijgen, is alom bekend. Dat 't Hart op zijn minst hypocriet is als hij zich zo opwindt over de virulente mannenhaat die hij in Chesslers boek bespeurt (of meent te bespeuren: ik ken het boek niet), stel ik hierbij vast (de reactie van de Voogd was naar aanleiding van een stukje van 't

> Hart over het boek *About Men* van Phyllis Chessler, E.B.). Immers, iemand die voor de radio heeft verklaard dat vrouwen niet moeten zeuren over martelpraktijken die speciaal voor vrouwen zijn bedacht, dat met name het forceren van ratten in de vagina alleen maar heel naar is voor die leuke, lieve ratten, zo iemand heeft omstandig en publiekelijk getuigd van virulente vrouwenhaat en zou niet zo onthutst moeten doen als blijkt dat van hetzelfde deeg ook dat andere koekje gebakken kan worden.

Stephanie de Voogd wijst boos op nog andere hatelijke stukjes van 't Hart, en stelt honend vast dat van zijn voorgenomen ‘zwijgen’ over deze zaken tot nu toe niet veel te merken is geweest. Zij onthult ook waarom Maarten maar niet kan laten zich hinderlijk met vrouwen en feminisme te bemoeien:

> Hij had liever een vrouw willen zijn. Hij zou zo graag als vrouw gekleed gaan, met pumps en oorbellen. Maar dat kan niet want dat mag niet. Terwijl vrouwen kunnen dragen wat zij willen. Dus wat zeuren die feministen dan? Vrouw zijn was zo heel veel beter, mooier, rijker, weet-ik-veler dan man zijn.

Dit is in allerlei opzichten een klassiek stuk, in die zin dat het de elementen bevat die typerend zijn voor wat Maarten 't Hart bij veel dames oproept. Woede, verbijstering dat hij nooit eens zijn grote bek kan houden - waar bemoeit hij zich eigenlijk mee?! - en het zoeken van verklaringen voor dit gedrag in zijn persoonlijke frustraties. Zijn bezwaren tegen het feminisme worden bovendien vrij vertaald als bezwaren tegen vrouwen *tout court*, enigszins analoog aan de manier waarop sommigen kritiek op de politiek van Israël feilloos

weten te duiden als virulent anti-semitisme. Wie tegen het feminisme is zoals zich dat heden ten dage manifesteert, houdt niet van vrouwen. Dit wordt zelfs een vrouw die het waagt kritiek te hebben al niet gemakkelijk vergeven - zoals Renate Rubinstein en ikzelf mochten ervaren - zoveel te minder wordt het geaccepteerd van een man.

Zelfs bij pogingen tot analyse van 't Harts verhouding tot vrouwen en feminisme die beter beargumenteerd zijn dan deze ingezonden brief van Stephanie de Voogd - en waarin *niet* de vergissing wordt gemaakt dat anti-feminisme identiek is aan mysogynie - duikt steeds de neiging op hem te onderwerpen aan een amateurpsychologisch onderzoek. 't Hart hééft iets met vrouwen, iets kronkeligs en irrationeels, iets dat het daglicht niet helemaal kan verdragen. Tenminste, dat maak ik op uit het artikel van Annie Romein *Over Ratten en Mensen* in het februari-nummer 1977 van Opzij, en uit het stuk *De loopse pen van Maarten 't Hart* van Angenies Brandenburg in De Nieuwe Linie, ook al in februari van dat jaar. Mevrouw Romein schrijft moederlijk:

> Ik heb het echt goed voor met Maarten 't Hart. Ik wens hem van harte, dat hij binnenkort eens tegen een meisje aanloopt, dat niet zo ontstellend mooi is dat hij zich gedwongen voelt haar fiets in het water te gooien (dit naar aanleiding van een anecdote die 't Hart had verteld in een interview, E.B.), maar een lieve meid die de schutterige jongen best aardig vindt (dat komt meer voor dan hij denkt!) en die graag haar fiets op slot zet om een straatje met hem om te vrijen.

Een vrije variatie op het thema van de 'goede beurt' dus: als Maarten nu maar eens lekker 'gepakt' zou worden, zou zijn pen niet meer zo aanhoudend in vitriool en zwavelzuur gedoopt hoeven te worden. Impliciet geeft Annie Romein hiermee te kennen dat zijn oprispingen over het feminisme eenvoudigweg rationalisaties zijn van zijn puberale problemen met prachtige meiden die geen oog hebben voor de charme van zijn hakkelige avances.

Ongeveer hetzelfde suggereert Angenies Brandenburg als zij hem er van beschuldigt Anja Meulenbelt's boek *De schaamte voorbij* te pas en vooral te onpas op te voeren en neer te sabelen. Ze schrijft:

> Dat wijst op een Maarten 't Hart die voorgoed heeft plaatsgenomen in zijn eigen Skinnerbox, en op de stimulus 'feminisme' onverwijld de respons 'God bewaar me' laat horen, of wel eens stiekem gedroomd heeft dat hij met Anja Meulenbelt naar bed ging. En daarna van de trap gelazerd werd. Want dat zijn koppensnellerij stamt uit vrees en niet uit enig bezonken oordeel of zelfs maar nieuwsgierigheid zegt hijzelf treffend duidelijk: 'Ik vind het wel beangstigend dat zoveel vrouwen hier nog iets in zien'. Het waarnemen van zulke vrouwen doet 't Hart, naar het mij voorkomt, de ene oversprongbeweging na de andere maken.

Maarten wil dus eigenlijk met Anja naar bed, maar hij durft niet, en daarom doet hij zo naar tegen haar en vergelijkt haar boek met de ranzige cliché's van Henk van der Meyden. Tja, zo weet ik er nog wel een paar.

Als Karel van het Reve de kans had gekregen om in de kont te kruipen van Maatje (de naam zegt het al), had hij vast niet zo lelijk gedaan over de literatuurkritiek in zijn Huizingarede. Als Aad Nuis een schijn van kans had gemaakt bij Hannes Meinkema dan had hij samen met haar een nest vol eitjes gelegd, in plaats van

haar boek *Het Binnenste Ei* af te kraken. En dat Kees van Kooten, Renate Rubinstein en Simon Carmiggelt elkaar van die bijster begaafde columnisten vinden komt natuurlijk omdat ze al jaren een driehoeksverhouding hebben die hen niet alleen literair maar ook erotisch zeer bevredigt. De kritiek als sexuele roddelrubriek. Wie doet het met wie? Lees de boekbesprekingen in dag- en weekblad en veel zal u geopenbaard worden. Vindt W.F. Hermans Cees Buddingh niet goed? Duidelijk een blauwtje gelopen. Zo wordt het allemaal veel begrijpelijker.

Sommigen gaan deze voorzichtige speculaties van Annie Romein en Angenies Brandenburg nog lang niet ver genoeg. In het april-nummer 1977 van Opzij schiet Floor Snijders-Vlaspolder behulpzaam toe om Annie Romein nog ‘twee mogelijke verklaringen van zijn wrok tegen vrouwen’ aan de hand te doen:

> Ten eerste hoe deze wrok voor een groot deel een voortzetting lijkt van wrok over frustraties en gekwetstheden in het verleden en ten tweede hoe deze samen kan hangen met de homofiele verliefdheid uit zijn middelbare schooltijd (door hem aangeroerd in het interview in VN) en de preoccupatie met homoseksualiteit die blijkt uit zijn roman *Ik had een wapenbroeder.*

De binding met zijn moeder van hoofdpersoon Ammer Stol en het verlangen van deze ‘schuwe kwetsbare’ figuur om in de homoseksuele relatie de rol van een vrouw te spelen - uitgerust met valse wimpers, gelakte nagels, hoge hakken en een pruik - het blijft mevrouw Snijders-Vlaspolder allemaal niet verborgen. En zij denkt er het hare van: niet veel goeds dus.

Al dit gewroet in de veelzijdige hersenpan en emotionele huishouding van Maarten 't Hart vestigt de aandacht op de voor de hand liggende gevaren van een psycho-analytische ‘duiding’ van iemands activiteiten. Afgezien van het feit dat de motieven die 't Hart worden toegeschreven een beetje vreemd door elkaar lopen - wil hij nu met Anja Meulenbelt naar bed of met Henk van der Meyden? Of wil hij vooral worden gekozen tot Miss Leiden? - en daardoor illustreren dat zulke interpretaties maar heel willekeurig zijn, kleeft er nog een ander bezwaar aan. Ze verhelderen niets. De kritische aantekeningen die iemand maakt bij een maatschappelijk verschijnsel - het feminisme - worden niet ontkracht door te wijzen op eventuele emotionele drijfveren bij de criticus. Emotionele impulsen heeft iedereen - stel je voor dat het niet zo was, wat zou dat een onverschillige, saaie wereld opleveren - maar dat ontslaat niemand van de verplichting kennis te nemen van de inhoud van de kritiek die daardoor werd ingegeven.

Kijken we nu naar de aard van de bezwaren die 't Hart heeft tegen het hedendaagse feminisme, dan blijkt al gauw dat die nog niet zo ‘onredelijk’ zijn. Want wat schrijft hij over Phyllis Chessler bijvoorbeeld?

> Chessler heeft 47 afbeeldingen bijeengezocht van wreedheden door mannen begaan of van geslagen vaders of vaders die berouw hebben van hun zonden. Deze afbeeldingen heeft ze, vaak met haar hinke-pinke-lyriek, van commentaar voorzien. In dat commentaar klinkt telkens door dat mannen wreed, misdadig, agressief, moordzuchtig zijn. Van enige nuancering is geen sprake. Ze spreekt niet over sommige mannen of enkele mannen, nee, over mannen tout court. Alle mannen dus.

Maarten 't Hart vindt dit een ‘fascistoïde’ verschijnsel, en hij tekent er bezwaar tegen aan in naam van het zindelijk denken en redeneren, in naam van een fatsoensnorm

die verbiedt alle mannen als soort over één kam te scheren en te veroordelen, en in naam van literaire en esthetische maatstaven waaraan

dit erbarmelijke product van Chessler niet voldoet.

(foto: Anthony Akerman)

Ook in zijn gewraakte analyse van *De schaamte voorbij* was sprake van deze criteria. De vergelijking met van der Meyden werd 't Hart vooral ingegeven door het uitbundige gebruik van cliché's waar beide auteurs raad mee weten. Pas echt verontwaardigd wordt hij echter in een ander artikel - *De doodsadem van het feminisme* - waar hij Anja Meulenbelt verwijt dat ze zich wentelt in zelfbeklag en hardnekkig haar falen toeschrijft aan 'de maatschappij, de opvoeding, haar eerste huwelijk, de mannen'. Naar aanleiding van haar verbroken relatie met een vrouw voegt hij er dan nog aan toe:

> Dat is op zichzelf niet zo erg; er zijn wel meer mensen zonder enige zelfkennis. Maar wat wel erg is, heel, heel erg, is dat Anja als zij Anna (de betreffende vriendin, E.B.) terugziet door een zaal vol vrouwen doelbewust op haar toeloopt en haar in het gezicht slaat.

Maarten 't Hart verliest bij zo'n passage alle bezinning en roept uit:

> Wat vind ik dat laag! Wat vind ik dat ontzettend gemeen! Toen ik dat las, was het alsof ik zelf in mijn gezicht werd geslagen. En dat van iemand die daarvoor (op pagina 205) nog breed had uitgemeten hoe gevaarlijk het wel is op straat 's avonds omdat mannen je dan kunnen slaan. Wat een huichelaarster!

Het is sterk de vraag of het zinvol is om literatuur op deze wijze te onderwerpen aan morele criteria, al sinds mensenheugenis zijn de meningen daarover sterk verdeeld. Kan een huichelaarster een goed boek schrijven? Maarten 't Hart vindt kennelijk van niet, waarbij gezegd moet worden dat zijn verontwaardiging niet gespeeld is, of zich 'selectief' alleen tot vrouwen uitstrekt. Jan Wolkers kon er in een recensie ook van lusten: 't Hart vond *De Kus* een slecht boek en walgde van de hoofdpersonen - 'twee pokende krachtpatsers'. Hij schrijft met afschuw: 'Vrouwen zijn er om gepookt te worden' (bij Wolkers, E.B.) en als ze niet mooi genoeg meer zijn mogen ze rekenen op de volgende beschrijving: 'Alleen als ze tandeloos met ingevallen wangen en rimpelig als een cantharel zijn laten ze een paar afgezakte zwabberpannekoeken

met een afgekloven pepernoot erin in de buitenlucht bengelen'. Hij vindt dat 'gruwzaam' beschreven.

Maarten 't Hart doet in zijn kritiek op het feminisme echter nog een heleboel meer dan ventileren hoezeer hij walgt van de harteloosheid in de menselijke omgang met leden van het eigen of het andere geslacht.

Heel vaak valt hij redeneerfouten aan in feministische betogen. Zijn vier-delige 'serie' tegen *De zwembadmentaliteit* van Andreas Burnier is daar een goed voorbeeld van. Hij ontmaskert haar wollige, niet voor bevestiging of weerlegging vatbare 'sweeping statements', en confronteert haar met feitelijke gegevens waar een weerlegging wél mogelijk is. Hij beschuldigt haar van 'burnieren', het denken in zwart-wit tegenstellingen:

> In het burnieren zit altijd de neiging tot moraliseren verborgen. Wie de mensheid opdeelt in communisten en kapitalisten of in christenen en heidenen bedoelt tevens

> te zeggen dat de ene partij goed, de andere partij slecht is. Zo ook bij Burnier. Het masculinistische etc. denken is verkeerd (zeg maar zwart) en het feministische etc. denken is goed (zeg maar wit).

't Hart waarschuwt met klem tegen de neiging om de mensheid te verdelen in bokken en schapen en het gebrek aan bereidheid bij Burnier om haar ideeën te toetsen aan de werkelijkheid. Hij schrijft omineus:

> Andreas burniert over de doodsimpulsen in onze denkcultuur. Weet je wanneer die doodsimpulsen zich voordoen? Als de bereidheid tot experimentele toetsing van ideeën ontbreekt en men overgaat tot het gebruik van vuurpeletons om ideeën aan de man te brengen.

Tot zover is er niets aan de hand met de kritiek van Maarten 't Hart. Naar mijn smaak doet hij niet anders dan op aanvaardbare en intelligente wijze het dualistische wereldbeeld van sommige feministen aanvallen en onderwerpen aan een confrontatie met wetenschappelijk onderzoek en ervaringsfeiten uit het dagelijks leven. Een voorbeeldig streven dat al vaker heilsverwachtingen en ideologieën in het zand heeft doen bijten, of op zijn allerminst de absolutistische trekjes ervan heeft ontmaskerd. En dat het feminisme in zijn huidige, onstuitbare opgang heel wat van die onverdraagzame trekjes bezit valt nauwelijks te ontkennen. Al doen sommige feministen nog zo hun best deze toe te schrijven aan ‘randgroeperingen’.

Maarten 't Hart is zeker niet de enige die op het verschijnsel wijst. Toch treft hem meer blaam dan sommige anderen die zich ook wel eens aan een dergelijke diagnose gewaagd hebben. Mijns inziens heeft dat te maken met de *vorm* die hij voor zijn kritiek kiest.

Hij kan meestal niet laten om een beetje te overdrijven. Zijn analyses worden luchthartig verpakt in satire en grappenmakerij. De wapens die hij kiest zijn dan ook bij uitstek die van de satiricus: hyperbool, omkering en vergelijking. Voorbeelden van overdrijving zijn te kust en te keur te vinden. Zo schreef Maarten 't Hart (in NRC-Handelsblad van 14 juni 1979) het volgende, onvergetelijke en aangrijpende portret van Joke Smit omdat ze zijn toorn had opgewekt met haar kritiek op Renate Rubinstein:

> Zie hoe Joke Smit haar voorhamer zwaait boven het *Hedendaags Feminisme.* ‘Haar pamflet zal niet leiden tot moord, wel tot uitstel van recht. Ik wens haar daarvoor aansprakelijk te stellen’. Je moet maar durven - een krachtige windstoot in de blaasbalg. En dat van iemand die haar Führerneigingen nauwelijks bedwingen kan, die nog onlangs in Vrij Nederland dwingend voorschreef hoe feministen moeten handelen, deze Billy Graham van het Hedendaags feminisme, deze betuttelende, bevoogdende Opoe Dwingeland, die als kernprobleem van vrouwen ziet ‘het zwakke ego waarmee ze het leven in worden gestuurd’ en zelf ondertussen dag in dag uit dankbaar gebruik maakt van alle vrouwen met een zwak ego die naar haar willen luisteren.

De kracht van de doeltreffende overdrijving is natuurlijk dat er een kern van waarheid zit in een bewering, en dat de *over-kill* niet alleen zorgt voor een beetje leesplezier, maar ook het te maken punt met extra kracht scoort. Mijns inziens is dat hier het geval: 't Hart vindt dat de feministische betutteling van vrouwen door ‘leiders’ strijdig is met de emancipatiegedachte - terecht - en constateert dat er in het feminisme op

die manier geen sprake kan zijn van echte emancipatie: ‘daar verlangt men maar één Smit en vele stomme aambeelden’.

In vergelijkingen is 't Hart ook buitengewoon op dreef. Het bekendst is waarschijnlijk de getrokken analogie tussen Anja Meulenbelt en Henk van der Meyden, die - na de constatering dat ze beiden volgens eigen zeggen zoekende zijn - als volgt worden toegesproken:

> Anja is eenzaam en triest.
> Henk is depressief en eenzaam.
> Anja zoekt.
> Henk is zoekende.
> Anja is mooi, Henk (ze zegt het zelf, pag. 290).
> Henk is rijk, Anja.
> Dat is de oplossing.
> Liefde.

Waarschijnlijk niet veel minder bekend is het stukje waarin 't Hart beschrijft hoe hij een exemplaar zag van *The Liberated Women's Songbook* en zich toen opeens die andere zangbundels herinnerde:

> Ik werd mij er plotseling van bewust dat dat iets (‘iets’ dat hem steeds vagelijk bekend was voorgekomen bij het lezen van feministische stukken, E.B.) niets anders was dan de gereformeerde kerk, vrijgemaakt, die ik zo goed kende uit mijn jeugd. De eigenaardige onderverdeling van alle mensen in drie groepen, te weten de echte uitverkorenen, zij die wel tot de ware kerk behoren maar nog niet bekeerd zijn en de verdoemden, is precies zo in de feministische beweging terug te vinden.

Over dit artikel (in NRC-Handelsblad 22 oktober 1976) - 't Hart's eerste stuk tegen het feminisme - kwam destijds een storm van protest. Hoe kinderachtig om uit de aanwezigheid van een feministische gezangenbundel af te leiden dat het feminisme steeds meer op een kerkelijke sekte begon te lijken! Smakeloos, grof en misplaatst vonden de vrouwen die ik erover sprak, of die erover schreven, dit schot voor de boeg. Achteraf kan men vaststellen dat hij met zijn inzicht in de ‘sektarische’ trekjes van het feminisme behoorlijk vroeg was: latere ontwikkelingen hebben hem volgens mij meer en meer in het gelijk gesteld. Op mijn beurt vind ik het misplaatst dat iedereen zich heeft opgewonden over de détails van de vergelijking - de gezangenbundels - terwijl niemand een woord heeft gespendeerd aan de ernst van het gesignaleerde verschijnsel: feministische geslotenheid, sektarisme en onverdraagzaamheid. Ook als 't Hart zich waagt aan een ‘omkering’ - het leuke stukje in *Ongewenste Zeereis* waarin hij zijn verbazing erover uitspreekt dat vrouwen die op ieder gebied hun ‘recht’ willen, nooit eens te hoop lopen om het ‘recht’ op de rotbaantjes op te eisen, zoals het vak van doodgraver bijvoorbeeld - dan blijkt dat Annie Romein-Verschoor (reagerend op hetzelfde stukje dat in november '76 al op de achterpagina van NRC-Handelsblad verscheen) zich blindstaart op de détails van het gekozen voorbeeld - het vak van doodgraver - waardoor ze het stuk veel te ‘letterlijk’ neemt. Wél ziet ze in dat het gaat om ‘een geintje’ van Maarten, maar toch voelt ze zich geroepen hem uit te leggen dat vrouwen in de loop der geschiedenis al zovéél rotbaantjes hebben opgeknapt. Dat is juist, maar het gaat niet in op de kern van 't Hart's boutade, namelijk: als vrouwen gelijke rechten verwerven ten opzichte van mannen, zijn ze dan ook van plan de schaduwkant daarvan voor lief te nemen? Een interessante vraag - gaat het om ‘dames-emancipatie’ of niet? - die beter verdient dan afgedaan te worden met een dooddoener.

Herlezing van die achterpagina-stukjes die zoveel beroering teweeg hebben gebracht, was in een aantal opzichten leer-

zaam en verhelderend. Wat me erg opviel was, dat zijn columns over het algemeen zo geestig zijn, veel leuker dan ik me ze herinnerde. Het gebeurt me maar zelden dat ik bij het lezen van een stuk hardop moet lachen, maar tot mijn verrassing gebeurde me dat bij 't Hart nogal vaak.

foto: Anthony Akerman

Verder trof het me dat zijn kijk op de specifieke ontsporingen van het feminisme al tamelijk vroeg een benijdenswaardige scherpte vertoonde; niet zelden slaat hij de spijker op de kop. Hij wordt terecht de laatste tijd steeds vaker genoemd als voorloper van de feminisme-kritiek. Het frappantste vond ik echter de verschuiving die zich had voorgedaan in mijn eigen manier van kijken en lezen. Ik kan me nog wel herinneren dat ik zijn spottende boutades bij hun verschijnen altijd wel kon waarderen maar niet zonder een gevoel van prettige geshockeerdheid, zo van: tjonge, dát gaat ver. Kennelijk is er in Nederland - en zeker in mij - sindsdien het één en ander veranderd, want dat schok-effect vond ik niet meer terug. Integendeel, het kwam mij onbegrijpelijk voor dat zulke speldeprikken zoveel au-geroep hebben veroorzaakt. De verklaring moet wel zijn dat het feminisme twee jaar geleden een gefêteerde heilige koe was, zo'n vadsig beest waar het verkeer voor omgelegd moet worden om het niet in zijn middagdutje - midden op de rijbaan - te storen. Vergelijkingen met de sacrale status van godsdienst en Koningshuis zijn hier op hun plaats. Ik voorspel dat de verontwaardiging over Maarten 't Hart in feministische kringen over enkele jaren precies zo'n gedateerde indruk zal maken als de heibel over *Beeldreligie* in het TV-programma *Zo is het* nu doet: de wetenschap dat een dergelijk zachtaardig grapje destijds een heel gekwetst volksdeel op de been bracht is anno 1979 een bron van vertederde verbazing. Even vreemd als het eertijds verbieden van studentenblad Bikkelacht omdat de voorplaat een naakte prinses Beatrix zou tonen. Onlangs stond die voorplaat afgedrukt in een dagblad, zonder noemenswaardige protesten van wie dan ook. In het kader van een artikel over het jeugdsentiment van de jaren '60.

Bij het maken van deze aftelsom konden er al heel wat misverstanden worden opgeruimd. Maarten 't Hart is geen vrouwenhater, geen onverantwoordelijke, verblinde feministenvreter, sterker nog, hij draagt het feminisme-oude-stijl - misschien is het beter om van ‘emancipatie’ te spreken - onveranderlijk een goed hart toe. In zijn verdediging naar aanleiding van de kritiek van Annie Romein zei hij het heel duidelijk: ‘Ik ben, dat klinkt misschien vreemd, helemaal niet tegen het feminisme,

maar ik ben wel tegen het ongelimiteerd uitdragen van kletspraat, het voortdurende gehamer op eventuele verschillen tussen man en vrouw’. En: ‘Dat soort vage, domme generalisaties werden nu juist in de zestiger jaren hardnekkig en terecht bestreden door feministes en nu zie je ze juist in het feminisme weer terugkomen’.

Maarten 't Hart is dus tegen het oppoetsen van wat vroeger gold als een stereotype opvatting over het verschil tussen man en vrouw, namelijk dat vrouwen zoveel zachter, gevoeliger, zorgender van aard zouden zijn dan mannen. Kletskoek, noemt hij dat. Helaas - en daar is al vaker op gewezen -

bezondigt hij zichzelf ook nogal eens aan het doen van boude uitspraken over sexe-verschillen. Niet zozeer in zijn zelfverkozen positie van brandwacht die nauwgezet de ‘schroeiplekken’ van het feminisme signaleert om te voorkomen dat de boel echt in de fik vliegt, maar vooral als hij zich uitspreekt over zijn eigen vakgebied: de biologie.

Maarten 't Hart vindt dat feministes zich meer in de biologie zouden moeten verdiepen. Hun opvatting dat vrouwenonderdrukking wordt veroorzaakt door ‘de tirannie van de biologie’ - het baren, zogen en verzorgen van kinderen - wijst hij af als een te simpele opvatting. De biologie is niet tiranniek, nee, de biologische verschijningsvorm van de ‘mens’ is het product van een miljoenen jaren durend evolutieproces. Het resultaat van die ontwikkeling is niet toevallig: het dient de overlevingskansen van de soort. De biologie heeft dus juist het beste met de mens voor. Biologische processen hebben de vorm die zij hebben omdat dat een bepaalde *zin* heeft, ze zijn *functioneel.*

Eén van de dingen die verrassend genoeg in dit gedeelte van zijn betoog opduikt, is het *verschil tussen de sexen*, dat is volgens hem uitermate functioneel. De bioloog 't Hart benadrukt daarmee een verschil dat hij als criticus van de feministische ideologie steeds relativeert, en waarvan hij beweert dat feministes er ten onrechte de nadruk op leggen! In *Feminisme en de tirannie van de biologie* - gebundeld in het boek *De kritische afstand* - legt hij uit wat de functie van het verschil is:

> Als er twee seksen zijn die met elkaar moeten paren om nageslacht te verkrijgen, is het van belang dat de leden van de seksen elkaar als man en vrouw kunnen herkennen. Als een soort monogaam is, is dat maar één keer noodzakelijk - zodra man en vrouw gepaard zijn, blijven ze hun leven lang verder bij elkaar.

Uit het feit dat mannen en vrouwen van de soort ‘mens’ zowel lichamelijk als in gedrag nogal sterk van elkaar verschillen, leidt 't Hart af dat we hier met een polygame soort te maken hebben, en vervolgt:

> Het is boeiend om te zien dat de meeste feministen menen dat de mens polygaam is maar van seksuele dimorfie op het gebied van gedrag willen zij niet weten. Voor zover die gedragsverschillen aanwezig zijn wordt steeds met grote nadruk verdedigd dat ze cultureel bepaald zijn en door sociale conditionering ontstaan. Ik geloof dat er veel goede argumenten zijn aan te voeren om de stelling te verdedigen dat cultuur (een bioloog spreekt eigenlijk liever van milieu) een buitengewoon grote en zeer dwingende en sturende invloed uitoefent op de ontwikkeling van gedrag.

't Hart is echter niet geinteresseerd in de ontstaanswijze van het verschil, van belang is alleen dat het verschil bestaat. Hij schrijft: ‘Ik heb niet de indruk dat er veel menselijke samenlevingen gevonden kunnen worden waarin de rol van man en vrouw geheel dezelfde is; de verschillen in rol van man en vrouw zijn allerminst universeel, maar dat er verschil is, is wel universeel, voor zover ik weet’.

Maarten de bioloog vindt het erg te betreuren dat feministes zich niet buigen over de *functies* van de sexuele gedragsverschillen. Zelf heeft hij wel een suggestie in die richting, luister maar:

> Misschien kan ik dit (de functionaliteit, E.B.) het beste toelichten aan de hand van één, biologisch gezien erg doelmatig gedragsverschil, dat rechtstreeks voortvloeit uit het waardeverschil tussen eicel en zaadcel.

> In principe kunnen mannen zeer veel meer kinderen krijgen dan vrouwen omdat een vrouw ten minste negen maanden lang, als zij in verwachting is, niet bevrucht kan worden terwijl een man vrijwel ongelimiteerd kinderen kan verwekken. Een man hoeft zich niet te bekommeren om de vraag of hij zijn zaadcellen wel goed besteedt want hij heeft er zoveel dat het er volstrekt niet toe doet of hij af en toe een vrouw bevrucht die hetzij geen kinderen kan grootbrengen, hetzij onvolwaardige kinderen grootbrengt. Daarentegen moet een vrouw zeer voorzichtig haar eicellen beheren: een bevruchte eicel betekent dat zij lange tijd hulpeloos is, niet op een betere wijze haar eicel kan gebruiken en nogal afhankelijk is van haar omgeving.

Het resultaat van het waardeverschil tussen ei- en zaadcel is dan volgens 't Hart dat vrouwen een ‘grotere sexuele terughoudendheid’ aan de dag leggen dan mannen. Mannen daarentegen zijn ‘versierders’. Of dit nu genetisch bepaald is of cultureel dat kan hem niet schelen: functioneel is dat gedrag in ieder geval wel. Volgens 't Hart hameren feministen zo vaak op het ‘cultureel bepaalde’ van zulk gedrag - zelf vindt hij het onderscheid tussen culturele en genetische beïnvloeding zo moeilijk te maken dat een scheiding ertussen aanbrengen vrijwel zinloos is - omdat zij de misvatting koesteren dat ‘cultureel bepaald’ gedrag ‘corrigeerbaar’ is en ‘biologisch bepaald’ gedrag niet. Hij illustreert de onhoudbaarheid van die veronderstelling door er op te wijzen dat de - biologisch bepaalde - neiging tot het verwekken van nageslacht tóch met behulp van de vrije wil onderdrukt kan worden, terwijl fietsen - een cultureel aangeleerde vaardigheid - nooit meer ‘afgeleerd’ kan worden. Er is dus nog hoop: de biologie is barmhartig!

Op deze opvattingen is van alles af te dingen. Ik hoop van harte dat de feministes die voor het overige best wat van 't Hart kunnen leren, zijn advies om zich meer biologisch te scholen niet op zullen volgen: het lijkt me geen verbetering het ene misverstand te verruilen voor het andere.

Allereerst dat verschil: het zou ertoe dienen dat mannen en vrouwen elkaar kunnen ‘herkennen’. Fysiek gesproken is dat al onzin. In de fase van de kennismaking zijn de geslachtsverschillen verborgen - behalve natuurlijk op het naaktstrand - en de accentuering ervan in de kleding is een grillig verschijnsel. Soms kleden mannen en vrouwen zich heel verschillend, en soms is er opeens een hausse in ‘uni-sex’mode. Ik heb nog nooit gemerkt dat jongens en meisjes niet tot een partnerkeuze konden komen in een periode dat de spijkerbroek en het T-shirt het verplichte uniform vormden voor iedereen.

Gedragsverschillen dan? Als die functioneel zouden zijn met het oog op de ‘herkenning’ door een potentiële sex-partner, dan zou je kunnen veronderstellen dat zij minder werden of verdwenen als *mating* en *dating* niet (meer) aan de orde waren: op de oude dag bijvoorbeeld, of na het sluiten van een - monogaam bedoeld - huwelijk. Dat is echter niet het geval. Ook al die keurig getrouwde echtparen die na hun bruiloft nooit meer overwegen om nog aan de sexuele competitie deel te nemen, blijven maar volharden in hun colbert-jasjes enerzijds en de twee-delige mantelpakjes anderzijds. Om nog maar niet te spreken van de afwas, de stofzuiger, en het verzorgen van de kinderen. Allemaal functioneel omdat man en vrouw elkaar anders niet meer ‘herkennen’?

De verschillen tussen mannen en vrouwen hebben nog met andere dingen te maken dan het najagen van sexuele partners - behalve in de romans van Henry Miller natuurlijk, maar daar gaat het nu niet over. 't Hart heeft misschien wel eens iets

gehoord over arbeidsverdeling in de loop van de economische ontwikkeling? In de 19e eeuw verschenen er al werkjes over het verband tussen arbeidsdifferentiatie en de voortgang van de Industriële revolutie. Misschien moest 't Hart maar eens wat van de wereldliteratuur die dat heeft opgeleverd op zijn boekenlijst van klassieke meesterwerken zetten: Marx bijvoorbeeld. Dan pikt hij meteen wat mee over de sociologische studies naar machts- stands- en klasseverschillen: ook niet weg als je iets van menselijk gedrag wilt begrijpen. Het zou bijvoorbeeld best eens zo kunnen zijn dat mannen en vrouwen binnen één bepaalde klasse - of sociaal-economische laag - zich minder van elkáár onderscheiden, dan van de groep mannen en vrouwen uit een lagere of hogere klasse. En dan dat gedoe over mensen die vermoedelijk ‘polygaam’ zijn: waar moet dat uit blijken? Uit een bezoek aan het 60 jaar getrouwde - en nu de diamantenbruiloft vierende - echtpaar uit Uddelstaart op de Veluwe? Of uit een bezoek aan een bruin hoofdstedelijk café op vrijdagmiddag rond een uur of vijf? Of gewoon uit een blik door het venster van de zaal waar in het Leids biologisch instituut de aquaria met driedoornige stekelbaarzen staan opgesteld?

Veel merkwaardiger wordt het nog als 't Hart zijn favoriete stokpaardje berijdt: de kostbaarheid van de eicel. Die zou vrouwen ‘sexueel terughoudender’ maken. Terecht merkt hij zelf op dat de pil zoveel terughouding niet meer nodig maakt, en hij voorspelt dat die ‘terughouding’ zal verdwijnen onder invloed daarvan. Hoe nu? Miljoenen jaren zorgvuldige evolutie in één klap teniet gedaan door een uitvinding die nog maar tien jaar wijde verspreiding heeft gevonden? Ik dacht dat biologen zulke veranderingen op de wat langere baan plachten te zien, of moet ik begrijpen dat de gevolgen van de pil over tweehonderd jaar zichtbaar zullen worden? De statistiek wijst daar anders niet op. En wat betekent in menselijke verhoudingen de term ‘sexuele terughoudendheid’?

Bij de bestudering van stekelbaarzen kan ik me nog voorstellen dat geduldig tellen en protocolleren van gedrag iets oplevert dat je ‘de vrouwelijke mate van terughoudendheid’ zou kunnen noemen: één maal per maand - of hoe vaak of weinig dan ook - een mannetje aan het lijf, en daarmee basta. Maar bij mensen? Is flirten al ‘sexueel gedrag’ of nog niet? En hoe observeer je - met je blocnote op je knie voor het te noteren protocol en de gepleegde frequentie - het ‘sexuele gedrag’ van mensen? Niet iedereen zal waarschijnlijk bereid zijn een gerenommeerd Leids bioloog voor observaties uit te nodigen als hem of haar de lust tot ‘sexueel gedrag’ bekruipt.

De menselijke voortplanting is bovendien helemaal niet meer zo functioneel voor het in stand houden van de soort: overbevolking heeft velen - ook het echtpaar 't Hart - ertoe gebracht daar maar van af te zien. Eicellen zijn dus scherp gedevalueerd. Eigenlijk is dus ook ‘sexueel gedrag’ voor velen volmaakt on-functioneel geworden. Toch betekent dat niet - voor zover ik kan vaststellen - dat er niet meer geneukt wordt door die mensen. En dat komt weer omdat mensen gedreven worden door andere dan op de soort gerichte belangen: pret maken is zo'n menselijke drijfveer. Lekker is dat, een beetje ‘sexueel gedrag’, soort of geen soort.

Een voorbeeld: sinds Maarten 't Hart een nationale beroemdheid is geworden, heeft hij aanzienlijk minder moeite met het versieren van meisjes dan daarvoor. In Vrij Nederland zei hij tegen Bibeb: ‘'t Is wel veel gemakkelijker geworden. Als ik nu een meisje aardig vind geef ik haar één van mijn boeken’. En hij meldt dat hij na een vorig interview maar liefst twee huwelijksaanzoeken kreeg. Roem erotiseert, zoals Bibeb vaststelde. Reageren eicellen ook op ‘roem’? Dat zou ik nu wel eens willen weten. En is dat dan omdat de noden van het individu voorop staan - de kostbare eicel van de *fan* beseft na het interview feilloos dat hier iemand spreekt met hoogwaardige zaadcellen - of de noden van de ‘soort’, die decreteert dat het

erfelijke materiaal van Calvinistisch opgevoede schrijvers onontbeerlijk is voor de overlevingskans van het menselijke ras?

Tot Maarten 't Hart al deze dingen eens bevattelijk uitlegt, houd ik het er maar op dat feministen er verstandig aan doen de biologische gegevenheden - vrouwen baren de kinderen, mannen niet - soepel op te vatten als een simpel uitgangspunt waar honderd-en-één 'cultureel' bedachte uitwerkingen aan te geven zijn. Uitwerkingen die niet alleen het voortbestaan van de soort dienen, maar ook het menselijk genoegen en gemak. De biologie is inderdaad corrigeerbaar, zo corrigeerbaar dat ik niet begrijp waarom 't Hart vindt dat feministes daar eerst studie van moeten maken voor er iets geopperd kan worden. En Maarten's studie van dit onderwerp zou er bij winnen als hij - om zijn eigen vermaning aan het adres van Andreas Burnier te citeren - zich voortaan onthield van: 'Woorden, alle zo leeg en hol als een lege harington'.

Annie Romein zei het al: ethologen moeten niet de beunhaas uithangen op het gebied van de menskunde.

Voor het slot van dit artikel heb ik nog een onthulling achter de hand. In zijn recensie in De Tijd (6 juli 1979) van mijn boekje sprak Reinjan Mulder knorrig het vermoeden uit dat de 'sceptici' van het hedendaagse feminisme - Renate Rubinstein, Maarten 't Hart en Emma Brunt - een complot gesmeed hadden, hij schrijft:

> Een gesloten clubje. Als Renate een boekje schrijft haast Maarten 't Hart zich om het achter op NRC-Handelsblad te bejubelen, als Maarten 't Hart weer eens door vrouwen wordt aangevallen schiet Renate Rubinstein ijlings te hulp, en nu Emma Brunt met het boekje *Je zal je zuster bedoelen* op het toneel verschijnt zijn Maarten en Renate er als de kippen bij om in hun krantenhoekjes uit te leggen hoe goed Emma wel niet is.

En hij besluit: 'Het enige wat bij mijn weten nog ontbreekt is een pathetische aanhankelijkheidsbetuiging van Emma voor Maarten: maar wat niet is kan nog komen'.

Zo is het mijnheer Mulder, ik heb u wel even laten wachten maar nu is het er dan toch van gekomen. In een tijd dat domheden over het feminisme hoogtij vieren, en oppervlakkige recensies zoals die van u ook al niet veel bijdragen aan het welbevinden van de mens, is het een plezier om samen te zweren met intelligente auteurs die iets te vertellen hebben. Ik hoop dat Maarten 't Hart niet zwijgt over het feminisme - zoals hij zich heeft voorgenomen - maar nog vaak de wolligheid van de gezagsgetrouwe schaapskudde scheert, tot lering en vermaak van zwarte schapen zoals ik, en van vele anderen die maar niet recht in de leer willen worden.

Gevraagde maar niet verkregen bijdrage

Zeer geachte heer Diepstraten,

In ons telefoongesprek van enkele weken geleden heb ik de vrees geuit dat ik wel eens een beetje in tijdnood zou kunnen komen bij het schrijven van een artikel over Maarten 't Harts muziekcritische oeuvre. De termijn was namelijk nogal kort, en mijn andere werkzaamheden eisen mij erg op, temeer omdat ik morgen op studiereis moet.

Merkwaardigerwijs is het echter niet zozeer tijdnood die het mij onmogelijk heeft gemaakt een artikel over 't Hart te schrijven. Op het eerste gezicht bood het pakketje knipsels dat ik mocht ontvangen wel wat aanknopingspunten, en ik ben toen begonnen met een fris stukje polemiek. Maar naarmate de arbeid vorderde ging de aardigheid er voor mij steeds meer af. Polemiseren over artikelen van een paar jaar geleden is al niet zo aantrekkelijk, hoewel in de letterkundige wereld zulks niet ongebruikelijk schijnt te zijn. Mijn geloof in de relevantie van het onderwerp taande al gauw. Heel in het kort komen mijn bezwaren tegen 't Harts muziekkritische werk hierop neer.

Hij etaleert zichzelf al te nadrukkelijk als een fijngevoelig muziekminnaar van christelijken huize. Dat hij van bepaalde muziek erg veel houdt steekt hij niet onder stoelen of banken. In geen van zijn stukken heb ik echter een aanknopingspunt kunnen vinden voor een serieus debat. De doodenkele principiële uitspraken die hij doet (bijvoorbeeld over grammofoonplaten in de HP van 8-10-'77) zijn zo nonsikaal dat ik er niet over kan polemiseren.

't Hart is in meerdere opzichten een belangwekkend schrijver, en dat zal veel mensen wel zijn opgevallen. Als muziekcriticus vind ik hem echter nogal onbeduidend. Toegerust met een vlotte pen en een hart dat overloopt van muziek (met een opvallende blinde vlek overigens voor de muziek uit onze eeuw) is hij wel, maar dat is naar mijn mening niet voldoende om een goed muziekcriticus te zijn. Volgens de normen die ik hier hanteer ben ik zelf ook geen goed muziekcriticus, maar dat is hier niet aan de orde. Daar komt men pas over te spreken wanneer er een aflevering van een tijdschrift gewijd zal worden (liefst een dubbelnummer, bijvoorbeeld rond Kerstmis) aan mijn oeuvre. Ik heb er geen enkele moeite mee dat 't Hart het leuk vindt af en toe wat platen te bespreken, en ik vermoed dat hij met dit werk ook helemaal niet de pretentie heeft een bijdrage te leveren aan de muziekkritiek. Het ligt veel simpeler. De redactie van een krant of een weekblad denkt: hier ligt een pak platen, dat gestuurd is door de platenmaatschappijen. Daar moeten we iets over schrijven, want als we ze zo mee naar huis nemen dan houden de platenmaatschappijen op een gegeven moment op met het verzenden van die leuke recensie-exemplaren. Op dat moment komt Maarten 't Hart binnenwandelen op het redactiekantoor, met een manuscript of wat. *Hé, wat een mooie platen!* zegt hij, *jullie boffen maar weer.* De redacteur kijkt op uit Candy ('Een redacteur moet alles lezen') *Platen? O ja. De krontjongplaten neem ik zelf mee, voor mijn vrouw. Wat ligt hier nog? Sympo-.. o neen - fo- niejes van Dforrak. Dworzjaak*, verbetert Maarten 't Hart hem onverbiddelijk.

O, ken jij die Joegoslaaf of Hongaar? Neem maar mee.

Thuisgekomen schrijft 't Hart er ruim tweeduizend woorden over, geen probleem. Hij leest het bij de platen gevoegde boekwerk goed door, snuffelt links en rechts, haalt nog gauw een partituurtje uit de kast, verbindt deze en soortgelijke informatie met wat jeugdherinneringen en boeken die hij gelezen heeft. Zo gaat dat, of misschien gaat het wel heel anders. In ieder geval heeft Maarten 't Harts muziekkritiek

weinig om het lijf, maar omdat ik hem zo'n allemachtig sympathieke schrijver vind neem ik hem dat volstrekt niet kwalijk.

Een artikel aan hem wijden is echter andere koek, zeker een *groot artikel over de muziekkritiek van de laatste jaren en de plaats van 't Hart tussen zijn collega's...* zoals u schrijft in uw brief. Over het eerste deel van de aangehaalde zinsnede kan ik inderdaad wel een smakelijk artikel schrijven. Materiaal genoeg, maar de rol van 't Hart zal in zo'n artikel erg klein zijn. Vandaar dat ik in het themanummer over de schrijver 't Hart een bijdrage over zijn muziekkritiek als weinig relevant ervaar. 't Hart schrijft over van alles, een normaal mens kan dat allemaal niet bijbenen. Je hoeft m.i. heus niet op alles in te gaan. Of plaatst u in uw themanummer ook bijdragen in de trant van *Maarten 't Hart als katalysator in het bewustwordingsproces van de vrouw*? In dat geval mag u deze brief plaatsen in de rubriek *Gevraagde maar niet verkregen bijdragen.* Ik hoef er niks voor te ontvangen. Mijn vrouw werkt, dus.

Met vriendelijke groeten, Jos van Leeuwen.

Bijlage: *geen*

Kunnen jullie een electrische fotocopie maken van deze brief, en hem mij toesturen. Ik vergoed alle onkosten. Mijn biograaf moppert er telkens over dat ik van mijn brieven (zijn belangrijkste bron!) nooit een kopie maak.

Het varken en het veulen
Carel Peeters

Enige tijd geleden stuitte ik op een artikel van het soort waarvan ik altijd gehoopt had dat het nooit geschreven zou worden. Ik ben er dus altijd bang voor geweest omdat ik wist dat het ergens in de lucht moest hangen. Het artikel beantwoordde aan mijn somberste verwachtingen. Het heette *Herkenbaarheid als literair criterium* en was geschreven door Hannemieke Postma, iemand, zo heb ik me laten voorlichten, die wel vaker zulke stukken schrijft maar niettemin doctor in het lezen en schrijven is. Ook in die branche heeft men dan blijkbaar last van kwakzalverij.

Het artikel dat ik hier ter sprake wil brengen staat in het blad Opzij van juli-augustus 1978 en is geschreven in het Hedendaagse Potjes Nederlands (het HPN). Woorden als ‘situatie’, ‘ervaringswereld’, ‘geldigheid’, ‘patriarchale kullekoek’, ‘trut’ nemen daarin een vooraanstaande plaats in. Hannemieke Postma schrijft in dat artikel over vijf boeken van schrijfsters:

> Boeken lezen om daarin de eigen situatie te herkennen heeft het zelfde effect als praatgroepen: ontdekken dat je eigen interpretatie van de werkelijkheid gedeeld wordt door anderen, ‘niet ik ben gek, maar de maatschappij.’

Het verbijsterende aan dit citaat is het vanzelfsprekende gemak waarmee de literatuur wordt gebanaliseerd, alsof het al heel gewoon is dat het lezen van een boek een bezigheid voor een groep is waarin persoonlijke problemen worden opgelost. Alsof het tekstboeken zijn voor ‘assertief’ gedrag, voor groepstherapie.

Het schijnt een onvermijdelijke gang van zaken te zijn dat waar door meer mensen boeken worden gelezen het niveau van het lezen daalt. Dit is een vervelend bijverschijnsel van een grotere belangstelling voor boeken. Misschien is het een kinderziekte, misschien is het een stadium in een ontwikkeling? Het artikel van Hannemieke Postma propageert echter het onderontwikkelde lezen als zij het ‘herkennend lezen’ met zoveel platvloers aplomb ‘respectabel’ probeert te maken. Dit is hetzelfde als van iemand die een viool vast kan houden zeggen dat hij zo mooi kan spelen.

Ik was zo bang voor een dergelijk artikel omdat herkenning en identificatie bij het lezen geen onbeduidende factoren zijn. Ik was bang dat deze kant aan het lezen gevulgariseerd zou worden. En aldus geschiedde. Het lezen van romans en verhalen om daarin ‘de eigen problemen’ te herkennen is een onnozele manier van lezen. Het is te vergelijken met het in grote hoeveelheden eten van taartjes of zakken vol roomboterkoekjes. Lezen is op deze manier geen subtiele en intellectuele bezigheid, maar een soort *schransen.*

Menno ter Braak publiceerde in de jaren dertig een verzameling essays die hij *In gesprek met de onzen* noemde. Het waren essays over schrijvers en denkers waarin hij iets had gevonden dat hem beviel, dat wil zeggen, hij herkende bij die schrijvers een stijl, een persoonlijkheid en ideeën waarin hij zichzelf voor een deel terugvond. Toch las Ter Braak niet om als een varken knorrend in de modder van zijn ‘eigen problemen’ te liggen. Hij zocht wel naar ‘verwante geesten’, maar hij was daarin heel kieskeurig. Ook Virginia Woolf las niet bij uitstek om voortdurend geconfronteerd te worden met wat specifiek haar mentale problemen waren. Zij las om haar kennis en inzicht te vergroten, om het esthetische en intellectuele genoegen, zodat ze een zekere weerbaarheid ontwikkelde. Lezen is ook lang niet altijd een genoegen. Het

is wel een van de bemoedigendste kanten van het lezen dat juist boeken waarin men zichzelf maar betrekkelijk herkent in staat zijn de lucht te laten opklaren.

Hannemieke Postma propageert het lezen als een varken. Het gevolg is dat ze ook als een varken is gaan schrijven. Zo komt van het een het ander. Maarten 't Hart is hierbij vergeleken een elegant veulen. Ook van hem werd onlangs gezegd dat hij alleen maar las om zichzelf in boeken te herkennen. Het verwijt kwam van Nicolaas Matsier in zijn bespreking van *Ongewenste zeereis* in de Boekenbijlage van Vrij Nederland (23-6-1979). Het was Matsier opgevallen dat 't Hart ‘Nietzsche las om van het geloof af te komen, Bordewijk om in Leiden te willen studeren, Trollope om de militaire dienst te verdragen, Söderberg om op je drieëndertigste geen moord te plegen, Scott om gijzelingen te begrijpen, Svevo om je vader te kunnen zien doodgaan.’ Uit de essays van 't Hart kreeg Matsier de indruk dat literatuur voor Maarten 't Hart een ‘huisapotheek’ is; zijn bibliotheek bestond dan uit als boeken vermomde doosjes en flesjes.

Dat de literatuur voor Maarten 't Hart een geneeskrachtige werking heeft is onmiskenbaar. Hij prijst de medicijnen aan met een voor sommigen aanstekelijk, voor anderen afstotend enthousiasme. Hij schrijft soms zinnen vol idolate lof en vooral als hij het gemeenzame woordje ‘je’ gebruikt bekruipt mij soms het gevoel dat hij teveel intimiteit met zijn lezers zoekt: ‘Je voelt je opgenomen in de wereld van zijn romans’ of zinnen van gelijke strekking benauwen mij wel eens. Matsier had uitsluitend oog voor deze kant aan het leesgedrag van Maarten 't Hart. Hij ging daardoor voorbij aan de andere kant, die voor mij de bezwaren opheft. 't Hart omvademt de lezers van zijn essays van tijd tot tijd weliswaar met zijn sympathiserende manier van lezen, hij laat het daar echter niet bij. Het geheim van 't Harts essays en kritieken is dat hij met een enorme kennis en inzicht onbevangen kan schrijven

over wat hij leest. Hij schrijft als een veulen, maar heeft de kennis van vijf moeders van zo'n veulen. Die onbevangenheid houdt hem alert en beschikbaar voor nieuwe boeken en schrijvers; die onbevangenheid maakt ook dat hij nooit 'bezet' is: het land van zijn kennis is nog lang niet volgebouwd. 't Hart verorbert literatuur, maar hij laat het niet verdwijnen. Hij assimileert de esthetische charmes en de kennis van de literatuur zonder dat hij zich gebogen onder de last gaat voortbewegen.

foto: Anthony Akerman

't Hart beperkt zich niet tot lofuitingen en enthousiasmeren. Zijn essays over Van Oudshoorn, Jane Austen, William Faulkner, Svevo, Trollope, Wilhelm Raabe, Marcel Proust zijn stuk voor stuk van iemand die verder kijkt dan de neus van zijn eigen problemen lang is. 't Hart weet waar de literatuur over gaat en hij denkt er in laatste instantie niet over als een veulen over de melk van zijn moeder. 't Harts inzicht bestaat uit een ontwikkelde greep op zijn lectuur. Hij is zelfs niet zo naief dat hij de literatuur ziet als een 'wereld in woorden'. Hij kan zonder er minder van te worden schrijven dat de literatuur 'een stoet van verbeeldingen is die niet alleen niet onschadelijk gemaakt kunnen worden, maar ook invloed uitoefenen op je eigen leven.' Ook al heeft het iets weg van het 'herkennende lezen' van Hannemieke Postma, het is er mijlenver van verwijderd. Bij Maarten 't Hart lijkt het lezen meer op het zoeken naar 'verwante geesten' zoals bij Ter Braak. Wat men herkent als men zo leest is het resultaat van kieskeurigheid: dit is het assimileren van een stijl, een toon en een visie waardoor hij zich al lezend maakt tot iemand die niet te verwarren is met iemand anders. 't Harts essays geven nooit dwingende interpretaties; het is informele, persoonlijke informatie die hij verstrekt. De overtuigingskracht krijgen zijn essays doordat er in doorklinkt dat het gaat om een persoonlijke, zonder bescheidenheid gegeven visie. Het persoonsbewijs wordt bijgeleverd ook al wordt er niet nadrukkelijk mee gezwaaid.

Als 't Hart iets van hemzelf herkent in een schrijver weet hij het uit te tillen boven zijn persoonlijke probleem: het wordt dan een verwante thematiek waarin doorklinkt dat die verwantschap niet willekeurig is. Hannemieke Postma schrijft dat 'boeken ons leren de emotionele werkelijkheid van anderen herkennen.' Dat is zeker een belangrijke kant aan romans en verhalen, maar voor haar is het blijkbaar de enige kant van de zaak. Het gaat niet alleen om 'de emotionele werkelijkheid', het gaat om veel meer bij het lezen. 't Hart is bij uitstek een lezer die de herkenning als opstapje gebruikt om daarna de wereld van een schrijver te exploreren. Het oplossen van emotionele- en gedachtenconflicten is wel een onderdeel van het lezen, maar

't Hart gelooft niet in oplossingen en daarom verbreedt hij zijn terrein. Het lezen van 't Hart is een paradoxale bezigheid: ‘boeken’ schrijft hij, ‘zijn gidsen op een overwoekerd pad, pogingen om iets van mensen te begrijpen, als uitingen van mensen die iets hadden willen vastleggen dat, zoals Faulkner zegt, “did not exist before”.’ Maar dit begrijpen is maar relatief. In het rechtstreeks autobiografische

stuk over het lezen waarmee *Een som van misverstanden* begint schrijft hij dat een boek van Söderberg iets over het lezen zegt dat elke 'oplossing' onmogelijk maakt: 'hoe je door zoveel te lezen tegelijkertijd vervreemdt van de mensen én inzicht krijgt in hun handelen.'

foto: Anthony Akerman

In het essay over Proust schrijft hij iets dat 'herkennend lezen' tot iets heel betrekkelijks maakt. In het leven, schrijft hij, is het meest fundamentele en sterkst beleefde onderscheid dat denkbaar is 'de tegenstelling tussen het eigen ik en al het andere'. 't Hart ziet in romans en verhalen dus vooral wat hem *vreemd* is, want alle mensen zijn anders. Hij werkt dat nog uit als hij in 'De terugkeer naar het heden' zijn ongeloof in de waarde van 'psychologische, sociologische, ethologische theorieën' over het gedrag van mensen uitspreekt: 'omdat al die theorieën niet alleen de verbazingwekkende complexiteit van gedrag verhullen maar bovendien loochenen dat elk mens anders is dan alle andere.' Op grond van deze opvatting moet het lezen van Maarten 't Hart eerder beschouwd worden als het in het pikkedonker zoeken naar enig houvast. Zo erg is het niet natuurlijk. Het geeft slechts aan dat 't Hart niet alleen maar probleem-oplossend leest. Wat hem zelfs het meest fascineert zijn de romans waarin een hoofdpersoon iets 'raadselachtigs' heeft, iets waardoor de lezer niet begrijpt waarom hij doet wat hij doet. Voor Maarten 't Hart is het lezen van boeken steeds de bevestiging van de '*veelbetekende raadselachtigheid*' van het leven. Hij mag dan van Trollope geleerd hebben dat men moedig moet leren te zijn, van Söderberg en Van Oudshoorn dat eenzelvigheid en solipsisme een kant vertegenwoordigen van zijn eigen karakter en gedachtenleven, het zijn herkenningspunten die onmogelijk iets kunnen oplossen.

Maarten 't Hart schrijft en leest als een intelligent veulen dat alles wat het meemaakt ervaart alsof het voor de eerste keer is. Daardoor blijft alles op een veelbetekende manier raadselachtig en wordt er weinig opgelost.

De bittere toon
Over het schrijven van kritieken
Maarten 't Hart

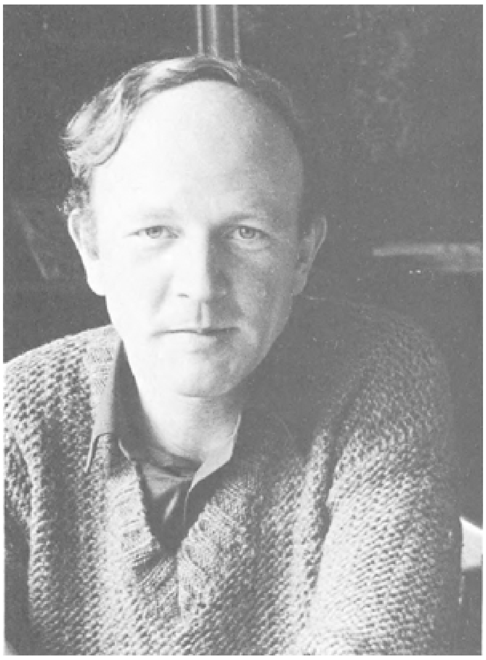


foto: Anthony Akerman

In Engeland bestaat een serie boeken waarin, onder de titel *The Critical Heritage* kritieken worden verzameld over het werk van één auteur die kort na de verschijning van beroemde romans werden geschreven. Als je de in die boeken verzamelde kritieken over het werk van Jane Austen, Walter Scott, Charles Dickens, Anthony Trollope, leest, valt het steeds weer op hoe, toch in onze ogen zeer te bewonderen romans, vaak smalend en vol onbegrip worden bejegend, ook door gerenommeerde critici (lees bijvoorbeeld maar eens wat Henry James schreef over *Our Mutual Friend* van Dickens) en hoe er steeds in al die kritieken een bittere toon te bespeuren valt, uitzonderingen daargelaten zoals Walter Scott's kritiek op *Emma* van Jane Austen en Edgar Allan Poe's meesterlijke bespreking van *The Old Curiosity Shop* van Charles Dickens. Toch zijn de meeste Engelse critici wellevender en vriendelijker dan Nederlandse critici. Bij ons is de smalende, korzelige, boosaardige, kribbige bespreking eerder regel dan uitzondering. Dat was vroeger al zo en beroemde critici zoals Menno ter Braak hebben al zulke artikelen geschreven. Daarbij heeft Ter Braak ongelofelijke blunders gemaakt - zie zijn oliedomme artikel over *Karakter* van Bordewijk en zijn nog veel stupider bespreking van de *Nieuwe Gedichten* van Nijhoff.

Vroeger, toen ik zelf nog geen kritieken schreef, ergerde ik mij in hoge mate aan die smalende, bittere toon. Wat gaf al die meestal volkomen terecht vergeten critici het recht zich zo laatdunkend uit te laten over iets dat naderhand zo belangrijk bleek te zijn? Vanwaar die onwelwillende, onheuse en vaak zelfs onbeschofte benadering van schrijvers door recensenten? Nu ik zelf al zeven jaar kritieken schrijf, heb ik tot mijn ontsteltenis gemerkt dat ik die bittere, smalende toon maar al te vaak in mijn eigen kritieken kan terugvinden - ik denk bijvoorbeeld aan mijn recensie van *De kus* van Jan Wolkers, van *Een kind in een toren* van Koolhaas en van het *Verzameld Werk* van Marnix Gijsen. Waar komt die toon vandaan? Waarom zo vaak zo

kwaadaardig? Ik heb daar de volgende verklaring voor die niet moet worden gezien als een poging tot zelfrechtvaardiging, nee, strikt als een verklaring.

Als je als gewone lezer een boek opneemt, doe je dat omdat je al eerder iets van die bepaalde auteur las en nog iets van hem wilt lezen, of omdat anderen (vrienden, misschien zelfs recensenten) je dat bepaalde boek hebben aanbevolen, of omdat het onderwerp je aantrekkelijk lijkt. Of misschien zijn er nog andere redenen. Maar hoe dan ook: men slaat het boek open uit eigen vrije wil. Er is, behoudens in die gevallen van dwang die op de middelbare school nog wel kunnen voorkomen (de boekenlijst voor het eindexamen), nooit sprake van onvrijwillig lezen. Bij een criticus is dat anders. Voor een criticus bestaan er drie soorten boeken. De eerste soort is de, waarschijnlijk vrij kleine groep van boeken, waarover hij ten allen tijde wel wil schrijven omdat hij ze altijd al bewonderd heeft of omdat het nieuwe werken betreft van een auteur die hij altijd al bewonderde en die hij graag wil gaan lezen. De tweede soort is de, meestal heel grote groep van boeken die hij niet waardeert en/of die afkomstig zijn van een auteur die hij altijd al veracht heeft. Als de verachting groot genoeg is, wil hij er graag over schrijven, en het nieuwe boek van een veracht auteur graag lezen al was het alleen maar om het hoe dan ook te kraken. Van de schrijver Koolhaas heb ik bijvoorbeeld een zo grote afkeer dat ik elk volgend boek alleen nog maar kan lezen met in mijn achterhoofd het verlangen om het zo grondig mogelijk de grond in te boren en het is dus duidelijk dat ik daardoor onbevoegd ben geworden om ooit nog over Koolhaas te schrijven. Al zou Koolhaas een meesterlijke roman afleveren dan nog zou ik, verblind door afkeer, genoeg stokken erin vinden om Koolhaas te slaan. Wie er

voor gaat zitten, kan elk boek de grond in boren en geen enkele methode is daarvoor beter geschikt dan losse zinnen uit een boek citeren en daarvan te zeggen dat ze niet deugen, niet in goed Nederlands geschreven zijn. Zelfs een meesterlijk stilist als Mulisch kan dan door een Komrij nog wel klein gemaakt worden en van een slecht stilist als Kooiman blijft in zo'n geval (zie *Kladboek* van Jeroen Brouwers) helemaal niets over. Het is vaak al voldoende om een willekeurige zin te citeren en daarvan, zonder dat met argumenten toe te lichten, te zeggen: dit is een grauwe zin. Dit is een, helaas slechte gewoonte van de criticus K.L. Poll.

In zeker opzicht is de hierboven beschreven houding van een criticus voor de auteur wel prettig - de auteur weet dat hij zich van die criticus niets hoeft aan te trekken. Zo heeft Koolhaas geen boodschap aan mij en heb ik geen boodschap aan Anthony Mertens, Reinjan Mulder, Ab Visser en Nicolaas Matsier.

Maar het derde soort boeken is niet alleen de numeriek grootste groep doch ook de meest verraderlijke: dat is het soort boeken waarvan je als criticus van te voren niet weet wat je ervan moet verwachten. Omdat je niet weet wat je ervan moet verwachten, loert daar de onvrijwilligheid. Het zijn boeken die je normaal gesproken niet zou lezen en die je nu alleen leest onder dwang van het feit dat er gevraagd is om een kritiek erover. Vervolgens kunnen er twee dingen gebeuren: het boek valt mee of het valt tegen. Valt het mee dan telt de onvrijwillige keuze voor dat boek niet zo of misschien toch wel maar dan in die zin dat je er van tevoren tegen op zag om dat bepaalde boek te lezen en dat de opluchting over het feit dat het meevalt zich vertaalt als een soort euforie die in de recensie haar beslag kan krijgen in de vorm van een al te juichende bespreking. Zoiets heeft zich bij mij voorgedaan bij het debuut van Frans Kellendonk. Ik had, voor ik aan zijn *Bouwval* begon, al zoveel debuten gelezen die slaapverwekkend saai waren dat ik met hartelijke tegenzin aan een volgend debuut begon (maar de krant vraagt om een recensie en je wilt je niet onttrekken aan iets dat je toch als een soort plicht voelt). Maar ziedaar: een voortreffelijk geschreven, gaaf werkstuk. Het feit dat je opeens, geheel tegen je verwachting in, je tijd niet blijkt te verspillen aan een ondermaats werkje, voegt aan de recensie een extra dosis bewondering toe.

Maar o wee als je met hartelijke tegenzin en onder dwang van de noodzaak een bespreking te moeten afleveren, begint aan een werk dat inderdaad tegenvalt. Dan opeens begint de onvrijwilligheid die nu eenmaal betrekkelijk onvermijdelijk is bij het bespreken (de criticus kiest de tijdstippen waarop de boeken verschijnen niet uit) zwaar te wegen. Dan is het alsof je iemand over de vloer hebt die maar blijft zitten en je kostbare tijd verbeuzelt, terwijl je niets liever zou willen dan dat hij ogenblikkelijk zou opkrassen. Er is weinig ergernis die me woedender maakt dan juist dit gevoel: iemand anders is bezig mijn kostbare tijd te verbeuzelen. Als je een boek leest dat je eigenlijk niet had willen lezen, zijn er opeens honderden boeken waarin je je dolgraag zou willen verdiepen. Deze ergernis klinkt in de recensie op als een smalend bitter geluid, óók als het boek goed is want het is de dwang, de onvrijwilligheid die de irritatie veroorzaakt, niet het boek zelf. Nu is het voordeel van veel boeken, zeker van hedendaagse boeken (en met name van werken afkomstig van Revisor-auteurs) dat ze niet zo dik zijn en je ze dus op één avond kan lezen. *Onbepaald vertraagd* van Matsier bijvoorbeeld is in een uur te lezen; bovendien ken je alle verhalen al want ze zijn al op diverse andere plaatsen eerder verschenen.

Maar men stelle zich eens voor wat er gebeurt als je niet 100 of 200 bladzijden maar 5000 bladzijden met tegenzin leest. Dat is mij enige tijd geleden overkomen. Ik kreeg de eerste vijf delen *Verzameld werk* van Marnix Gijsen ter recensie. Ik had op dat moment weinig zin mij in dat alles te verdiepen, wilde liever het werk van Dickens herlezen. Maar na herhaald aandringen van de kant van NRC-Handelsblad

begon ik toch maar. Wat er gebeurt als je zoveel bladzijden met groeiende weerzin leest, laat zich aflezen uit mijn bespreking van het *Verzameld werk* in NRC-Handelsblad van 16 februari 1979. Nooit eerder heb ik zo'n boosaardige bespreking geschreven.

Geldt dit alles nu alleen voor mijzelf of ook voor anderen? Ik weet uiteraard niet hoe het bij anderen is maar ik kan uit de toon van hun besprekingen toch opmaken dat ze vaak met hetzelfde probleem te maken hebben als ik, zij het soms in andere vorm. Bij Fens is die bittere toon eerst in de loop der jaren in zijn kritieken binnen geslopen en zo gaat het bij de meeste critici. Sommige critici lijken bestand tegen de onvrijwilligheid, hebben er in het geheel geen last van, lijkt het wel, en daar bewonder ik ze om. Aad Nuis en Wam de Moor kun je nooit betrappen op een smalende, bittere toon terwijl ze toch al heel lang bezig zijn. Anderzijds heb je ook critici die elk boek blijkbaar met tegenzin lezen; Nicolaas Matsier is daar een voorbeeld van. Hij heeft kennelijk een hekel aan alles wat literatuur is, kan geen boek zien zonder boos te worden en daarom zijn zijn artikelen altijd verzuurd en verongelijkt geschreven. Zelfs als hij, bij hoge uitzondering, iets goed vindt, blijven de waarderende woorden nog in zijn keel steken en lijkt het toch alsof hij, vlak voor hij aan zijn kritiek begon, een belasting aanslag kreeg dan wel een brief van een vriendin waarin zij, heel begrijpelijk overigens, meedeelt dat ze het uitmaakt. Zo iemand moet geen kritieken schrijven en ik ben ervan overtuigd dat hij het ook niet zou doen als hij er om pecuniaire redenen niet toe gedwongen was. Maar ja, Ter Braak schreef al dat mensen die nergens voor deugen soms in de literatuur nog wel iets bereiken kunnen. En niemand kan hem enig talent als verhalen-schrijver ontzeggen.

Hoe ziet nu een kritiek eruit van iemand die al bij voorbaat met tegenzin een boek begint te lezen? Ik wil één voorbeeld wat uitgebreider behandelen. Het is de recensie van P.M. Reinders van mijn boek *De Aansprekers*, verschenen in NRC-Handelsblad van 21 september 1979. Dat Reinders met tegenzin mijn boek begon te lezen nog voor hij wist wat erin stond, leid ik af uit twee feiten. In de eerste plaats heeft hij - dat weet ik toevallig - mijn essay-bundel *Ongewenste Zeereis*, die hij ter bespreking kreeg van NRC-Handelsblad, teruggestuurd met de mededeling dat hij er geen tijd voor had (hij moest op vakantie). Zo'n smoesje verzin je als je geen zin hebt. En waarom zou je ook geen zin mogen hebben - beter niet bespreken dan met tegenzin lezen en bespreken. Tot zover kan ik Reinders, die ik altijd als een redelijke, voorzichtige criticus heb gezien, best volgen. Dat hij ook geen zin had om *De Aansprekers* te lezen leid ik ook af uit een ander feit. In de tweede plaats deelt hij namelijk in zijn recensie mee dat *Een vlucht regenwulpen* een behoorlijke teleurstelling was (hij zegt er niet bij: voor mij, maar dat had er, als hij eerlijk had willen zijn, moeten staan). Zo'n behoorlijke teleurstelling blijkbaar dat hij *Ongewenste Zeereis* niet eens meer wilde bespreken en terugstuurde. Graag had hij, toen hij kort daarna *De Aansprekers* kreeg, het ook teruggestuurd maar hij was al op vakantie geweest en een ander smoesje kon hij toen zo snel niet meer verzinnen. Dus toen maar met tegenzin aan het boek begonnen en met tegenzin, dus geïrriteerd, een re-

censie geschreven. Wat komt er dan te voorschijn? Ik zal de recensie woord voor woord volgen. Reinders begint aldus:

> De wittebroodsweken waarin er geen kwaad woord viel tussen Maarten 't Hart en zijn critici zijn al een poosje voorbij. Ze zijn niet gevolgd door een periode van onverschilligheid maar eerder door een stemming van prikkelbaarheid die straks wel eens tot een uitbarsting zou kunnen komen. De eerste klappen zijn trouwens al gevallen. Hoe zou dat komen en wie zijn schuld is het? Ligt het aan vermoeidheid van critici die genoeg hebben van calvinistische jeugdfrustraties en puberachtige verliefdheden hoe mooi ook beschreven? Is het redelijk als ze vinden dat 't Hart zich nu maar eens met wat anders zou moeten bezighouden? Is het onredelijk dat 't Hart zich daar niets van aantrekt en rustig over zijn eigen onderwerpen door blijft schrijven? Of is hij er, afgezien van die onderwerpen, in zijn recente boeken inderdaad niet op vooruitgegaan? Ik houd het op het laatste.

'De wittebroodsweken waarin er geen kwaad woord viel tussen Maarten 't Hart en zijn critici zijn al een poosje voorbij'. Wonderlijke opmerking! Mijn eerste roman werd in een Brabants blad omschreven als 'een homosexuele keukenmeidenroman', werd in de Groene hard aangepakt door Vogelaar, werd voor een deel afgewezen in het Parool en zelfs in de besprekingen waarin het werk er goed afkwam werd het tweede deel eruit gecritiseerd. M'n tweede roman werd in NRC-Handelsblad op ruwe wijze afgekraakt door de befaamde critica Marja Roscam Abbing, werd gecritiseerd door T. van Deel, werd trouwens in het algemeen niet best ontvangen (gunstige uitzondering: erg mooi artikel erover van Hans Warren in de Provinciale Zeeuwse Courant). De verhalenbundel *Het vrome volk* werd door Fens afgekraakt in De Volkskrant (op het laatste verhaal na), vond geen genade in de ogen van Guus Luyters (Het Parool) en werd ook door Rico Bulthuis niet gewaardeerd (Rotterdams Nieuwsblad). Ik zou trouwens nog wel meer 'slechte' recensies kunnen noemen. Is het dan gerechtvaardigd om over wittebroodsweken te spreken? Die wittebroodsweken hebben nooit bestaan - ik heb vanaf mijn eerste publikaties kwade woorden gehoord van diverse critici en ben, vanaf het moment dat ik begon te schrijven in weekbladen en kranten meer aaangevallen en gecritiseerd dan enige andere Nederlandse schrijver in de afgelopen vijf jaar. 'Ze zijn niet gevolgd door een periode van onverschilligheid', aldus Reinders (nee, allicht niet, want van wittebroodsweken is nooit sprake geweest, dus kan er ook geen periode van onverschilligheid gevolgd zijn) 'maar eerder door een stemming van prikkelbaarheid die straks wel eens tot een uitbarsting zou kunnen komen'. Straks wel eens? Hebt u, Reinders, ooit wel eens gelezen wat er in de afgelopen jaren alleen al in het blad de Revisor door Matsier, Verspoor, Beers over mij geschreven is? 'De eerste klappen zijn trouwens al gevallen'. Welke klappen bedoelt Reinders? Die klap van Marja Roscam Abbing uit 1973? De eerste klappen - hoe is het mogelijk dat iemand zo slecht bijhoudt wat er in Nederland gebeurt! Het komt wellicht omdat Reinders in Engeland woont en niet zo precies weet wat hier gaande is. Reinders spreekt vervolgens over 'calvinistische jeugdfrustraties' en 'puberachtige verliefdheden' als de twee enige thema's waarover ik steeds maar blijf doorschrijven. Het schijnt Reinders niet bekend te zijn dat ik twee romans publiceerde waarvan het hoofdthema is: homosexualiteit (een heel ander onderwerp dus) en dat er in het laatste verhaal van *Het vrome volk*, alsmede in meer dan de helft van de verhalen uit *Mammoet op Zondag* noch van calvinisme noch van puberachtige verliefdheid sprake is. Als

Reinders schrijft: ‘Is het redelijk als ze (de critici) vinden dat 't Hart zich nu maar eens met wat anders zou moeten bezighouden’, dan kan uit die zin moeilijk iets anders worden afgeleid dan dat critici mij hebben verweten dat ik maar steeds over calvinisme en verliefdheid schrijf. Nu is het eigenaardige dat me wel veel verweten is, maar nu juist niet dat ik steeds weer over hetzelfde schrijf (dat verwijten de critici bijvoorbeeld Biesheuvel en Hotz) en terecht ook niet want ik heb over andere dingen dan calvinisme en verliefdheid geschreven (al heb ik daar óók over geschreven).

Na deze inleidende alinea, die, gegeven de feiten, kant noch wal raakt, vervolgt Reinders met een waardeoordeel.

> Een paar jaar geleden heeft 't Hart voortreffelijke verhalen geschreven: ‘Paard jagend op buizerd’ en ‘Het betegelde pad’ om er maar een paar te noemen, beide uit *Mammoet op Zondag.* Zijn grote succes, de roman *Een vlucht regenwulpen*, was daarna een behoorlijke teleurstelling. Er staan stukken in die je bijblijven - het primitieve knippen van amandelen bijvoorbeeld en de val in de Alpen - maar er wordt ook flink in gezeurd. *Laatste Zomernacht* bestaat voor mijn gevoel voor driekwart uit gezeur.

Zulke zinnen kan elke criticus schrijven - je geeft je oordeel zonder enige argumentatie. Op zich is daar geen bezwaar tegen maar het is wel een erg gemakkelijke oplossing en 't zou toch wel vriendelijk zijn geweest als Reinders even had toegelicht waarom *Laatste Zomernacht* voor driekwart gezeur is.

‘De verrassing waar ik al een tijdje naar uitgekeken had, kwam met het titelverhaal van *Ongewenste zeereis*, het verhaal over de ratten van Nosferatu’, aldus vervolgt Reinders zijn bespreking van *De Aansprekers.* Blijkbaar heeft hij dus toch het boek gelezen dat hij niet wilde bespreken, en wil hij die uitgebleven bespreking een beetje goedmaken. Hij argumenteert zijn oordeel zelfs:

> In zo'n verhaal waar het pubergedoe niet aan bod komt en een onalledaagse ervaring helder en zonder mooischrijverij verteld wordt, is 't Hart op zijn best. Het moeilijke is natuurlijk dat je een gebeurtenis als met die ratten niet elke dag meemaakt.

Vreemd hoor, zo'n uitdrukking: ‘het moeilijke is’. Is het moeilijk te noemen als je sommige dingen niet elke dag meemaakt? Wat een zonderling woordgebruik. Enfin, laat maar, Reinders heeft al spijt van zijn vriendelijke woorden en vervolgt met:

> Dan maar wat minder schrijven zou ik zeggen, maar daar schijn je bij 't Hart niet mee te moeten aankomen. Hij lijkt het stadium bereikt te hebben waarin hij denkt dat elk woord dat hij schrijft de moeite van het lezen waard is alleen al omdat hij het geschreven heeft. Maar zo is het niet, zo is het nooit.

Hoe komt zo'n Reinders erbij! Dan maar wat minder schrijven - dat moet hij me uitgerekend toeroepen in een krant waarvan de hoofdredacteur van het CS me elke maand opbelde om een stuk voor het Hollands Maandblad en elke week om een stuk voor datzelfde CS. En heb ik ooit ergens gezegd of zelfs maar laten doorschemeren dat ik denk dat elk woord wat ik schrijf de moeite van het lezen waard is? Denkt Reinders dat ik nooit iets weggooi? Niet ik denk dat alles wat ik schrijf de moeite waard is, maar de redacties van al die kranten en weekbladen schijnen dat te denken want die laten me niet met rust, die proberen haast elke dag weer om iets uit mijn handen te krijgen. Niet ik vul een heel nummer van BZZLLETIN met artikelen over mij, maar anderen doen

dat, ik vind dat tamelijk prematuur en veel teveel eer en bovendien ook een beetje griezelig - het is net of ik al een gevestigde schrijver ben en niet iemand die nog maar pas begint en al net zo oud is als Vestdijk toen hij begon; het is net alsof ik wordt bijgezet in een mausoleum, of ik de vijftig al gepasseerd ben. Ik denk helemaal niet dat elk woord wat ik schrijf de moeite van het lezen waard is; ik verbaas me er nu al een jaar of vier, vijf over dat anderen zo precies volgen wat ik schrijf, zelfs mijn boeken kopen en met man en macht proberen om artikelen uit mijn handen te krijgen.

Dit eerste gedeelte van de kritiek van Reinders bevat nog geen woord over het te bespreken boek, hoewel het een derde gedeelte is van de recensie. Ook dat is karakteristiek voor de plichtmatig en met tegenzin geschreven recensie - die gaat niet over het boek maar over andere dingen, althans in het begin. Maar nu komt het er dan toch van. Dreigend klinkt de eerste zin over *De Aansprekers.* ‘De nieuwe roman *De Aansprekers* laat ook allerlei voorbeelden zien van dat gebrek aan zelfkritiek.’ Dan volgt een korte inhoudsopgave van m'n boek.

> Het is een autobiografische roman over een zoon die van de dokter hoort dat zijn vader nog een half jaar te leven heeft en die dan in een stemming van verwarring en tegenstrijdige gevoelens probeert de hoogtepunten en dieptepunten van hun verhouding te analyseren. De ondertitel luidt Roman van vader en zoon, wat een omkering is van de ondertitel van Bordewijks *Karakter.* De naam van Bordewijk valt nogal eens omdat de vader *Karakter* een vreselijk boek vond en daarna nooit meer dezelfde boeken wilde lezen als zijn zoon. Hij zal in Dreverhaven een stuk van zichzelf herkend hebben, denkt de zoon. Dat is dan ten onrechte want de grafdelver uit Maassluis die zijn zoon weliswaar hardhandig opgevoed heeft maar zo eerlijk is als goud en gruwt van alles wat achterbaks is, lijkt in geen enkel opzicht op de sluwe en keiharde deurwaarder van Bordewijk. De nadrukkelijke verwijzingen naar Bordewijk doen dan ook tamelijk gewild aan.

Ook deze passage bevat weer een onjuiste conclusie waaruit ook een onjuiste beoordeling van het boek voortvloeit. Nergens in mijn roman suggereer ik dat ik denk dat mijn vader zichzelf in Dreverhaven herkende. Integendeel, mijn vader leek inderdaad in geen enkel opzicht op Dreverhaven en daarom is mijn boek een ‘omgekeerd’ Karakter-roman - vandaar ook de ‘omkering’ van de ondertitel. Dat ik, al in de eerste zin van mijn roman naar *Karakter* verwijs, heeft te maken met het feit dat ook mijn boek gaat over een Karakter, namelijk het karakter van mijn vader, dat ook mijn boek gaat over de vader-zoon verhouding, en dat ook in mijn boek karaktervastheid, moed en durf en het ontbreken van die eigenschappen een centraal thema is.

Na deze onjuiste taxatie van datgene waar het in mijn boek om gaat volgen enige waarderende woorden.

> De wederwaardigheden en verhalen van de grafdelver zijn verreweg het beste deel van het boek en heel wat boeiender dan de stemmingen van de zoon. Het mooiste verhaal is wel dat van de man die van plan is zelfmoord te plegen en graag wil weten waar hij zal komen te liggen. De grafdelver stuurt hem steeds weg omdat de vorst te diep in de grond zit en het ondoenlijk is een graf te delven. Als het lente wordt, knoopt de man zich meteen op. Ook het verhaal van de twee oude mensjes die

> vijftig jaar verloofd zijn, mag er wezen. De man wil niet trouwen omdat hij het te ver vindt gaan om met een vrouw aan één tafel te zitten, en bovendien heeft hij uit de Schrift begrepen dat verloofden niet doodgaan.

Het is leuk hoor, deze vriendelijke woorden, maar merk wel op dat het niets meer is dan een korte samenvatting van de inhoud. Geen enkel besef, bij Reinders, van het feit dat die ouwetjes niet op zichzelf staan maar nauw samenhangen met het thema erotiek en ouderdom dat door het hele werk heen een rol speelt. En zelfs in zo'n korte samenvatting weet Reinders nog een fout te maken want nergens in mijn roman wordt gezegd dat Loosjes (de oude verloofde) uit de Schrift heeft begrepen dat verloofden niet doodgaan.

En dan, alsof Reinders haast schrikt van zoveel vriendelijke woorden, volgt weer kritiek.

> In dergelijke stukken is 't Hart het best op dreef. Jammer is dat hij zijn verhalen vaak mooier probeert te maken met poëzie en vinkeslagen, rouwvliegen, muurleeuwenbekken, zilverschoon, blankvoorns, ruisvoorns, rietvoorns en wat niet al. Het eerste bezoek aan het baarhuis op de begraafplaats verliest veel van zijn geladenheid door een uitstalling van houtduiven, sierpapavers, akkerhoornkruid, kruiskruid en fluitekruid. Het onopgesmukte verslag van de pogingen van de zoon om in het ziekenhuis te horen hoe de operatie van zijn vader afgelopen is, is heel wat aangrijpender dan het verfraaide bezoek aan het kerkhof dat zeker even schrijnend had kunnen zijn.

Ik wil hier een paar dingen over opmerken. Ik begrijp niet waarom het mij niet vergund zou zijn soortsnamen te noemen van bloemen en dieren en waarom dat andere schrijvers, bijvoorbeeld Thomas Hardy, wel vergund is. Als zoiets niet mag, wat vindt Reinders dan van een passage die ik in Miau van Perez Galdos aantrof:

> De wilde kastanjes en de peppels begonnen uit te lopen; aan de platanen was nog bijna geen groen te zien, terwijl pagodebomen, christusdoorns en andere vlinderbloemigen nog helemaal kaal waren. Hier en daar kwamen aan een liefdesboom de eerste roze bloemetjes te voorschijn en de ligusterhagen pronkten met hun weelderige jonge loten, waarmee ze de steeds in het blad zittende kardinaalsmutsen concurrentie aandeden.

Ik houd van zulke passages, ik heb er geen enkel bezwaar tegen dat schrijvers met zulke opsommingen hun verhalen en romans verfraaien en ik denk dat alleen mensen die volledig vervreemd zijn van de natuur en zich niet meer kunnen voorstellen (omdat die namen alleen nog maar namen voor ze zijn) wat hier beschreven wordt, zich ergeren aan dergelijke passages. Toch vind ik wel dat een schrijver niet zomaar soortsnamen mag opsommen, ze moeten verband houden met het hoofdthema van het boek. Welnu, bij alle soortsnamen die ik in mijn boek geef, is er sprake van een of ander verband met de dood of erotiek. Bij het woord rouwvliegen is dat al vanzelf duidelijk maar bij de vermelding van klaprozen bijvoorbeeld niet en moet men dus eigenlijk weten dat klaprozen op middeleeuwse schilderijen werden afgebeeld zodra er sprake was van dood en begrafenis. Alle dieren en planten die ik noem houden via zo'n soort omweg op een of andere manier verband met de dood of de liefde. Nu kan ik Reinders moeilijk verwijten dat hij niet van al die soortsnamen weet dat ze op een of andere wijze gelieerd zijn met dood of liefde, maar ik vind het wel treurig dat het geen ogenblik bij hem opkomt dat dat wel eens het geval zou kunnen zijn - hij denkt dat ik die namen alleen maar geef om mijn verhalen op te sieren. En betreurenswaardig, in deze passage, zijn ook weer de slordigheden. In mijn roman

komt het woord ‘akkerhoornkruid’ niet voor. In mijn roman wordt niet verteld dat ik ‘in het ziekenhuis’ probeer te horen hoe de

operatie van mijn vader is afgelopen, nee, ik vertel dat ik dat via de telefoon probeer te weten te komen.

De kade uit *De aansprekers* (pag. 13-23)
(foto: Anthony Akerman)

Treurig vind ik het dat een man die blijkbaar zelf nogal slordig is dan vervolgens beweert:

> Het is merkwaardig dat 't Hart die zo precies is als het om de waarneming van bloemen of vissen gaat, zo onnauwkeurig kan zijn als hij zichzelf observeert. Het boek begint met een hoofdstuk, dat als een preludium dient en een glijpartij beschrijft van de zoon op een beijzelde kadekant. Als het glijden begint, is hij nog anderhalve meter van het water af. Wat hij allemaal niet denkt, ziet en half luid zegt tijdens dat glijden suggereert dat hij een afstand van tienmaal zo lang aan het afleggen is. Natuurlijk kan er een grote discrepantie bestaan tussen vertelde tijd en vertelde tijd, maar het is nu eenmaal een van de taken van de schrijver om de woorden te vinden die zo'n tegenstrijdigheid geloofwaardig maken. Dat lukt 't Hart niet.

Grappig hoor, het woord onnauwkeurig in deze passage. Niet alleen omdat het afkomstig is van een man die zelf al minstens driemaal heeft laten merken hoe onnauwkeurig hij is, maar die dat in deze passage nog eens, en wel op hoogst fatale wijze laat merken. ‘Als het glijden begint’, aldus Reinders, ‘is hij nog anderhalve meter van het water af’. Dit nu staat helemaal niet in mijn roman. In het eerste hoofdstuk wordt verteld dat de afstand tussen de kaderand en de waterlijn anderhalve meter is. Onnauwkeurig lezen bracht Reinders er blijkbaar toe te denken dat anderhalve meter mij scheidde van de kaderand. Deze onwaarschijnlijk domme fout, terecht aan de kaak gesteld door Aad Nuis in zijn recensie van mijn boek in de Haagse Post van 29 september, is niet zomaar een onnauwkeurigheid in een verder vlekkeloos geschreven recensie. Nee, het is symptomatisch voor de hele recensie, deze fout waarvoor Reinders twee weken na het verschijnen van zijn recensie zich excuseerde in NRC-Handelsblad. In vind het nobel dat hij erop terug kwam en ongelijk bekende (de meeste critici zouden dat niet gedaan hebben) maar dat neemt niet weg dat het toch uiterst potsierlijk blijft mij onnauwkeurigheid te verwijten op het moment dat je zelf zo'n fout maakt. En dat dan bovendien nog na

andere slordigheden over ‘wittebroodsweken’, ‘uit de Schrift begrepen’, ‘akkerhoornkruid’ en ‘in het ziekenhuis’.

Reinders vervolgt zijn recensie met:

> Een wijdlopige en plechtstatige zin als: ‘Het kwam mij voor dat alles beter was dan dit onvermijdelijke glijden, zelfs een diner met veel mensen en gelach en gepraat, zelfs speeches’ breekt door zijn omhaal van woorden alle spanning kapot. En wie gebruikt er nu in een dergelijke precaire situatie een woord als ‘tenderen’: ‘... maar dat veroorzaakte opnieuw beweging in mijn lichaam die tendeerde naar vallen’? Misschien is er voor dat woord een plaats te vinden in een biologisch rapport maar in een stukje roman dat bedoeld is de lezer van spanning op zijn tenen te laten staan, heeft het geen andere functie dan die van een struikelblok.

Merk op dat dit de eenvoudigste, altoos tot succes leidende

Polliaanse manier is om iets te bespreken: een zin uit zijn verband citeren en hem dan afbreken. Wie de zin over het diner etc. in zijn verband leest, zal bemerken dat hij de spanning niet kapot breekt omdat hij terug verwijst naar het begin van het verhaal. En het woord tenderen is, na veel wikken en wegen, door mij bewust gekozen vanwege de juist even ironische klank om een enkel moment de spanning te breken (spanning is namelijk niet, ja, nooit iets dat je steeds kunt laten voortduren), om als struikelblok te laten fungeren in een verhaal dat gaat over struikelen. Maar goed, dit alles is eerder een kwestie van smaak, dan dat het mogelijk is hier objectief over te oordelen.

Reinders vervolgt zijn bespreking met:

> De slordigheid van dit hele stuk wordt nog verergerd doordat er bij het begin van het glijden sprake is van ‘opkomende paniek’ en even later van ‘nog niet echt ongerust’. Het is moeilijk te begrijpen dat iemand die op het ene gebied zo accuraat is, op een ander terrein zo slordig kan zijn. Teveel haast en afwezigheid van zelfkritiek lijken me de enige verklaring.

Nu, hier is bij mij althans niet van slordigheid sprake maar van het bewust gekozen hebben voor de uitdrukkingen ‘opkomende paniek’ en ‘nog niet echt ongerust’. Opkomende paniek is niet meer dan opkomende paniek en sluit volgens mij helemaal niet uit dat je later ‘nog niet echt ongerust’ kunt zijn, dit temeer niet daar je het ene moment tijdens zo'n glijpartij het gevoel kunt hebben: nu is het einde gekomen en het volgende moment alweer opgelucht kunt denken: het zal wel zo'n vaart niet lopen. En zo'n moraal ‘teveel haast en afwezigheid van enige zelfkritiek lijken de enige verklaring’ had toch beter niet uit de mond van iemand kunnen opklinken die zelf een paar maal uitglijdt en zich over een afstand van anderhalve meter zo vreselijk vergallopeert. Bovendien: teveel haast? Ik heb drie jaar aan *De Aansprekers* gewerkt.

Na deze groteske passage volgt een opmerking die me nogal verbaast. ‘Er is,’ aldus Reinders, ‘'t Hart wel verweten dat zijn romans geen echte eenheid vormen. Hij is in de grond een detailman die meer aandacht geeft aan de verschillende soorten voorns dan aan de bouw van een boek.’ Wie heeft mij ooit verweten dat mijn romans geen echte eenheid vormen? Ik heb van alles over mijn vier romans te horen gekregen maar dat nu juist net niet. Van m'n eerste boek, *Stenen voor een Ransuil*, is steeds gezegd dat het qua constructie goed in elkaar zit. Ook *Ik had een wapenbroeder* is, volgens de critici, hecht geconstrueerd en *Een vlucht regenwulpen* is door Aad Nuis, Carel Peeters, Tom van Deel geprezen als een subtiel hecht gecomponeerde roman. Nog dagelijks ontvang ik scripties van scholieren waarin de compositie van *Een vlucht regenwulpen* uiteengerafeld wordt en waarin erop wordt gewezen hoe elk detail in dat boek samenhangt met elk ander detail. Dat de constructie van *De Aansprekers* niet dadelijk voor het blote oog zichtbaar is - anders dan de constructie van *Een vlucht regenwulpen* - betekent nog niet dat hij afwezig is. Gelukkig zijn er betere lezers dan Reinders en heeft Aad Nuis in zijn voortreffelijke bespreking van mijn boek laten zien hoe het werk ongeveer in elkaar zit. Nee, de opmerking over ‘geen echte eenheid’ is er net zo een als over de wittebroodsweken - volkomen uit de lucht gegrepen. Maar Reinders vervolgt schoolmeesterachtig:

> Daar heeft hij nu iets aan proberen te doen. Hij werkt met het in elkaar over laten lopen van associaties en met herhaling van motieven: een verdwijnend voetspoor in de sneeuw in Maassluis wordt herhaald in eenzelfde doodlopend spoor in het Binntal, het langzaam afglijden naar

> de waterkant in het begin krijgt in het geheimzinnig glijden van een grafsteen tegen het einde van het boek. En alles heeft te maken met de dood. Bovendien heeft hij voor de combinatie van zijn eigentijdse stemmingen en zijn jeugdherinneringen een vorm ontworpen die in de verte doet denken aan Wolkers' *Terug naar Oegstgeest.* Om en om legt hij in de hoofdstukken het accent op het leven van de vader en op dat van de zoon. Een groot succes is die poging tot vormgeving niet omdat de hoofdstukken te ongelijk van waarde zijn om een eenheid tot stand te brengen. De stukken waarin de vader centraal staat zijn vaak meeslepend en verrassend. Als de zoon het over zichzelf heeft, zou ik hem liever over een ander horen.

Dat ‘daar heeft hij nu iets aan proberen te doen’ vind ik de meest denigrerende opmerking die in het hele stuk te beluisteren is. Alsof je als schrijver ervoor gaat zitten om ‘er iets aan te doen’ - aan de constructie van een boek. Je moet toch wel diep gezonken zijn als schrijver als je zo begint te werken. De constructie moet niet geforceerd worden, bedacht worden. Niet gemaakt worden alsof je regels uit de literatuurwetenschap toepast. Zo'n constructie moet al schrijvende ontstaan en moet ook niet een doel, maar een zo goed mogelijk weggewerkt middel zijn om eenheid in een boek te krijgen. Anders dan sommigen denken ben ik niet gekant tegen Revisor-idealen als een goede vorm en een hechte constructie maar het mag geen einddoel zijn, het mag niet meer zijn dan een vanzelfsprekendheid, zoals een rond wiel een vanzelfsprekendheid is. Reinders heeft die elementen van de constructie van mijn boek benadrukt die iedereen die een beetje kan lezen er wel uit kan halen. (Brahms zei, toen men hem wees op de overeenkomst tussen het Westers Prijslied en het eerste thema van zijn vioolsonate opus 100: elke ezel kan dat horen. Zo is het ook gesteld met mijn boek: elke ezel kan de overeenkomst zien tussen beide voetsporen en de twee glijpassages!

‘Daar heeft hij nu iets aan proberen te doen’, hoe komt zo'n man erbij! Treurig, zo'n recensie, je hebt er als schrijver helemaal niets aan en de lezer wordt vals voorgelicht. En toch is deze wartaal afkomstig van een van de betere recensenten in Nederland. Dat hij hier zo vreselijk uitglijdt, wordt veroorzaakt door tegenzin en irritatie die al aanwezig waren voor hij mijn boek begon te lezen.

Nog één opmerking tot slot. ‘De verschillende soorten voorns’ hebben niet alleen Reinders geïrriteerd maar ook Pierre H. Dubois. Ook hier is, dunkt mij, weer sprake van zodanige vervreemding van de natuur dat critici zich zelfs geen voorstelling meer kunnen maken van de vissen die ik noem. Als zo'n alinea over vissen al niet mag, wat moeten mensen als Reinders en Dubois dan wel niet vinden van de tientallen bladzijden lange opsommingen van walvissen in *Moby Dick* van Herman Melville. Diezelfde Melville heeft, onder invloed van de belachelijke, schandelijke besprekingen van zijn roman *Pierre* nooit meer een lange roman kunnen schrijven, zo aangeslagen was hij door de domheid, het onbegrip en de betweterigheid van de critici. Ik ben blij dat ik zelf veel kritieken heb geschreven en weet waar de bittere toon uit voort komt. Misschien zal datgene wat Melville overkwam mij daarom bespaard blijven. Maar om dezelfde reden heb ik mij ook voorgenomen nooit meer te schrijven over boeken waarbij ik al van te voren weet dat ik ze met tegenzin zal lezen en geïrriteerd zal bespreken. Als de andere critici hier in Nederland zich dat ook zouden voornemen, zou er al veel gewonnen zijn.

Een verlatenheid om vertwijfeld te bejammeren of: alleen tussen anderen en toch gelukkig?
Monologen over de zelfmoord, de eenzaamheid en de eenzelvigheid o.a. bij Van Oudshoorn
Wam de Moor & Maarten 't Hart

1. Vooraf

Al vanaf zijn eerste boek is Maarten 't Hart voor mij een schrijver geweest die ik als criticus wilde volgen. Weliswaar sneed hij in *Stenen voor een ransuil* een problematiek aan die wat de frustrerende gereformeerde jeugd betreft plastischer door Wolkers was verwoord en aangaande de homoseksualiteit weinig origineels inhield voor wie Van het Reve's werk kende. Maar 't Harts zachte, ingehouden aanpak van beide problemen was juist in het begin van de jaren Zeventig met zijn rauwe, kortademige realisme een mij opvallend verschijnsel. Hier liet zich bovendien eindelijk weer eens een jonge schrijver zien die *leren* wilde en zich als een leerling opstelde tegenover de meesters van de (wereld)literatuur. Toen al, nog vóór hij één recensie of essay over boeken had gepubliceerd, kon je weten dat hij belangstelling had voor de dialoog bij Dickens en de beschrijvingskunst van Flaubert. Hij stond onbevangen tegenover de Nederlandse literatuur, wist op dat moment weinig of niets van wat zich in de jaren Zestig bij ons had afgespeeld en hield zich bij wat oudere en belangrijker auteurs als Vestdijk, Bordewijk en Van Oudshoorn. Hij was niet modieus. Hij was zichzelf.

Dit vooral heeft gemaakt dat ik in de jaren die volgden, met de toekenning van de Multatuliprijs als belangrijk keerpunt in het openbare leven van de auteur, Maarten 't Hart als een vertrouwde schrijver ben gaan ervaren - nooit modieus geworden, altijd zichzelf gebleven: hardwerkend, trouw tegenover vrienden en bereid veel van hen te slikken en eenvoudig genietend van zijn sukses. Ik ontdekte ook dat als hij schrijft onder zijn vriendelijkheid een onbuigzaam karakter schuilgaat, dat zich in geval van tegenstellingen niet gemakkelijk gewonnen geeft. Een hoofdige boer. Zoiets. Dat bevalt mij zeer, want het dwingt je om, als je met hem strijdt, steeds meer en steeds betere argumenten te zoeken.

Er valt veel te zeggen over zijn werk, dat hecht verankerd is in zijn eigen biografie, onverschillig of we nu met verhalen, romans of essays te maken hebben. Omdat ik dat al gedaan had in *Meester en leerling*[1.] en ‘Luisteren naar de stem van 't Hart, maar vastgebonden aan de mast’[2.] stelde ik, toen Johan Diepstraten mij om een bijdrage voor dit BZZLLETIN vroeg, Maarten 't Hart voor om samen in briefvorm te piekeren over het probleem van de eenzelvigheid en de eenzaamheid dat ons beiden bezighoudt. Daarbij zouden we dan ook proberen om onze opvatting over eenzaamheid en eenzelvigheid bij J. van Oudshoorn (1876-1951) wat scherper te krijgen. Vooral in *Een vlucht regenwulpen* had Maarten laten zien dat de gelukkige, zelfgekozen eenzaamheid veel voor hem betekende. Voor mij is de keuze tussen het betreden van de kamer vol mensen en mij terugtrekken in kluizenaarschap een waarschijnlijk algemeen menselijk dilemma dat mij vrijwel dagelijks bezighoudt. Maarten 't Hart voelde alles voor mijn voorstel. Het tekent zijn gulheid, want toen ik hem mijn eerste brief al had gezonden las ik in het september/oktober-nummer van Literair Paspoort dat hij om een schrijver te leren kennen dagboeken en *brieven* op zijn minst inferieur acht ten opzichte van scheppend werk.

In dagboeken en brieven wordt van alles achter gehouden, doet iemand zich altijd beter voor dan hij is, houdt hij altijd rekening met het beeld dat hij van zichzelf geeft terwijl een goed auteur in zijn scheppend werk zichzelf

> laat gaan, veel van zichzelf legt in de slechte personages uit zijn werk, veel erin legt dat uit wensdromen, fantasieën en het onderbewuste bestaat resp. afkomstig is. Juist daaruit leer je iemand goed kennen. Het dagboek of de brief is iemands kleding, het scheppende werk is iemand zoals hij of zij er naakt uitziet.[3.]

Ik kan mij een geheel tegengestelde mening voorstellen, maar het citaat verklaart wel waarom Maartens antwoord aan mij meer een klein *essay* is dan een strikt persoonlijke brief. Op mijn eerste brief reageerde hij met een *verhaal* dat eind februari 1980 verschijnt in BZZTôH's jubileumbundel *Het gevederde gevoel.*[4.] Zo blijft hij toch zichzelf.

Zowel hij als ik hebben ernaar gestreefd om in dit BZZLLETIN op een persoonlijke wijze over de eenzaamheid en de eenzelvigheid te schrijven.

Om in onze monologen niet te veel te herhalen wat al elders is geschreven, laat ik hier ten besluite van het 'vooraf' een passage volgen uit 'Luisteren naar de stem van 't Hart' die voor onze gedachtenwisseling van belang is.

Naar aanleiding van *Een vlucht regenwulpen* schreef ik o.m.: *Eenzelvigheid* bij 't Hart is wel wat anders dan eenzelvigheid bij de door hem zo bewonderde Van Oudshoorn, wiens naam mij te binnen schiet als ik denk aan de overeenkomst in opbouw van de roman. *Een vlucht regenwulpen* had ook *Maartens levensspiegel* kunnen heten, naar Van Oudshoorns *Willem Mertens' levensspiegel.* Ook daarin neemt de eenzaamheid een belangrijke plaats in. Maar terwijl Willem Mertens echt zijn ondergang tegemoet snelt omdat er niets of niemand is dat hem kan tegenhouden, heeft de Maarten van deze roman een groot vermogen tot ontroering, tot liefhebben, zo niet onmiddellijk van mensen dan toch van de natuur en kunst. Trouwens: aan de liefde van de jongen voor de moeder hoeft niet getwijfeld te worden. Eenzaamheid wordt bijvoorbeeld op p. 47 verdedigd met deze zinsnede:

> Denk je eens even in dat de enige persoon op de wereld waarvan je echt houdt langzaam wegteert, elke dag magerder wordt, dat haar nog altijd zo mooie gezicht zomaar ineenschrompelt en dat haar eens zo prachtige zwarte haar uitvalt en haar zachte stem wegkwijnt tot hees gefluister - stel je dat eens voor! Ja, ik zal daar gek zijn, ik zal me ooit nog opnieuw zo kwetsbaar maken.

Neen, dan lijkt het aantrekkelijker om het voorbeeld van Anton Wachter te volgen en te wensen dat de mens een cel moet zijn, een klompje dat zich in tweeën splitst (zie bv. de pagina's 82, 151 en 180), dan zou er niets aan de hand zijn.

Wat 't Hart in zijn roman doet is de *mogelijkheden* van vereenzaming in veiligheid aftasten. Als Maarten alleen is voelt hij zich nooit eenzaam (p. 64) en dat is een groot verschil met Willem Mertens. Maarten vreest zichzélf niet, Mertens is er als de dood voor. Maarten vreest de buitenwereld ook niet, maar hij voelt zich wel buitengesloten. En al weer niet, zoals Mertens, omdat hij mislukt is, maar juist omdat hij boven zijn medemensen uitsteekt. De enige die dat accepteert lijkt zijn moeder te zijn. Geen wonder dus, dat de roman zijn titel ontleent aan de associatie met haar (zie p. 82). (...) De samenval van *verdriet* (om het sterven van de moeder) en *geluk* (door het waarnemen van de vlucht der regenwulpen) is typerend voor Maarten 't Hart: men vindt daar op de pagina's 40, 87, 141 en 189 duidelijke uitspraken over en in *De som van misverstanden* heeft hij zoiets gezegd in het begin van zijn stuk over Van Oudshoorn. Zo doet de lang gekoesterde verliefdheid voor Martha wel

pijn, maar ze heeft ook iets zoets. Geen wonder dus, dat de ik-figuur zichzelf kan kapittelen, wanneer hij de balans opmaakt:

> Weet je wat ik denk? Die trouw is alleen maar een verschansing, een afweermiddel tegen andere vrouwen, want je vindt het maar wat prettig om zo alleen te zijn, je koestert je isolement, en die trouw is een muur om je vesting (p. 136).

2. WdM aan MtH, 22 oktober 1979

Drie dagen geleden is mijn buurmeisje gestorven. Zij heeft zich gedood. Dat was geen handeling in paniek bedreven, aan touw of riem of driehoog uit het venster, maar een goed voorbereide actie tot voorgoed schoon schip. Een hele tube. De doelbewuste zweving naar het Andere. De dag ervóór zat ik aan mijn tafel op mijn kamer aantekeningen te maken en hoorde haar stem op straat. Er was veel zon, zoals bijna steeds in deze oktobermaand. De hele kamer was er vol van. De boeken hernamen hun kleur en er was voortdurend licht over de openliggende bladzijden van *Opwaaiende zomerjurken* en mijn handen links en rechts daarvan. Ik zat gelukkig en doodstil en luisterde naar de nerveuze, hoge stem van B. - zo heette ze -, terwijl ze badminton speelde met haar broer en haar zusje, enige jaren jonger dan zij; zij was zesentwintig.

In het brandhuis op Moscowa, de elyseïsche velden bij Arnhem, hebben ze haar vanmiddag verbrand. Daar waren twee werelden tezamen gekomen rond het lijk. Achterin stonden haar vrienden en vriendinnen, een verloren generatie met geverfd en geplukt haar, gehuld in aftandse bontmantels en speklaarzen, zeer bewogen, huilend, reddeloos. Vier meisjes kwamen naar haar kist en legden een bosje witte chrysanten, een roos, een paar herfsttakken naast de grote kransen en bouquetten van de familie, de buurt, de vrienden en kennissen van het geschokte ouderpaar. Een jongen liep vijf passen in de richting van de kist, stak driemaal zijn vuist omhoog (had zij in een actiegroep gezeten?) kuste deze en bracht hem machteloos naar voren. Iemand, een goede kennis van de familie, een priester uit de wijk, zei dat B. zich een jaar lang op haar daad had voorbereid. Ze had vlagen van diepe neerslachtigheid afgewisseld met wekenlange uitbundige activiteit waarin zij zich op haar studie gooide, met vrienden bezig was een film over het studentenbestaan te maken, een reis naar Portugal maakte en thuis - dat hadden wij wel gehoord, onze muren waren niet tegen riedels Czerny en Hellec bestand - piano speelde. Dieper en dieper was zij doordrongen geraakt van de ernst van haar kwaal en tenslotte, zo schreef ze in een brief, had ze haar ouders en haar andere verwanten de last van zulk een bestaan evenmin willen aandoen als zichzelf. Haar daad was de uitvoering van een in helderheid genomen besluit.

Ik moest je dit schrijven, hoewel het meisje mij nauwelijks vertrouwd was en jij al helemaal geen boodschap hebt aan haar verhaal. Ik heb nooit zo fundamenteel nagedacht over de zelfmoord als Jeroen Brouwers of zijn Meneer Van Tol, maar mij heeft het getroffen dat een jonge vrouw die voorzover ik dat kon waarnemen in een omgeving van harmonie en geluk verkeerde de beker verder heeft geweigerd. Op zomeravonden zaten wij wel achter het huis en hoorden achter de rietmatten waarmee zij onze tuin van de hunne hadden gescheiden om ongestoord samen te zijn nooit anders dan uitingen van een gelukkig en vreedzaam bestaan. De moeder, de vader, de meisjes, ze spraken zonder stemverheffing, maar konden soms uitbundig lachen en plezier

maken. Ook B. En nu is zij er niet meer. Toch 'een vreemde door vreemden omgeven', zoals wij ons allen van tijd tot tijd voelen. Bij haar is die druk te sterk geworden. Zij vervreemdde van zichzelf. Ze probeerde dat wel in onbeholpen zinnetjes op te schrijven, maar toen de predikant van het brandhuis die voorlas, kreeg ik esthetisch kippevel. Liever niet vernomen, dat. Maar over dat gevoel heb ik dan weer enige gène.

Midden tussen haar gelukkige huisgenoten - en misschien en ongetwijfeld waren ze dat ook niet, maar ik stel me dat nu zo voor - moet zij zich steeds eenzamer zijn gaan voelen, want niets scheidt mensen zo volledig als diversiteit in ervaring van geluk of ongeluk. De ordinaire variant van geluksfortuin, maakt de niet fortuinlijken jaloers, écht geluk veroorzaakt bij de anderen vertwijfeling. Steeds meer word ik doordrongen van die waarheid en het lijkt dus zaak om, zonder als een nurks rond te stappen, met geluk niet te koop te lopen.

Ik weet het, Maarten, ik zou je schrijven over de eenzaamheidservaringen bij Van Oudshoorn, maar ik kan daar niet over schrijven wanneer ik niet door de beschrijving van zeer concrete gebeurtenissen die met de eenzaamheidservaring in het algemeen samenhangen, een groot gat heb gegraven naar binnen toe. Heb ik je al eens geschreven over die verschrikkelijke nachten? Nachten waarin het proces van vereenzaming zich in haastig tempo aan mij voltrekt, alsof er niet een warm, rustig ademend lichaam naast mij ligt dat mij zelfs in de slaap wel koesteren wil, alsof ik niet door de vertrouwde dingen omgeven ben die ik zelfs in het duister kan herleiden tot hun eigenlijke kleur en vorm, alsof niet het huis om mij heen staat in zijn stevigte en niet de nacht mij met veilige stilte omgeeft. Het zijn nachten die zich onverhoeds aan mij voordoen. Soms wel, dat moet ik zeggen, na een dag waarin tussen de stapels werk waarmee ik mij omgeef geen straaltje licht valt, ik zal je een beschrijving daarvan besparen. Maar dan volgt 's nachts onvermijdelijk het gepieker over dít opgeven en dát niet meer doen, voorrang geven aan de aardige dingen boven de ernst des levens. Dan weet ik mij beschaamd te zitten in de mallemolen van het leven, zoals die troel van het Song Festival een aantal jaren geleden betoogde, en poog die molen door redeneren tot stilstand te brengen. Maar ook zonder de nachtelijke discussies in uitgeversburelen, met studenten, met de kinderen, de herschrijvingen van reeds ingeleverde kritieken, de verzonnen wederwoorden aan het adres van aanvallers, de vele gezichten die om tekst en uitleg vragen, de droom van een verhaal, de herinnering aan mijn moeder, ook zonder dat alles kan de nacht het tegendeel van veilig zijn. Ik draai mij om en om en word tenslotte woedend, omdat ik niet in slaap val. Ik heb wel gehad dat ik dan, na twee, drie uur getob om niks, opstond, naar mijn studeerkamer ging en er alle tijdschriften, papieren en boeken die er een uiterlijke chaos schiepen, ging wegwerken, zodat na gemiddeld een half uur een orde ontstond die op mijn innerlijk oversloeg. Dan keerde ik, gelaafd met een beker warme melk die ik mij zo stil mogelijk in de keuken klaarmaakte, terug naar bed en sliep vrijwel meteen in.

Ik schrijf je dit niet omdat het zoiets buitengewoons zou zijn. Integendeel, juist het feit dat waarschijnlijk iedereen wel dit soort ervaringen heeft, maakt het mij licht er over te schrijven. Te weinig weten we van elkaar wat er echt in ons om gaat. Ik bespeur in jouw eigen boeken en in die van degene over wie we het zullen hebben, nu juist de drang om daarover mededelingen te doen.

3. WdM aan MtH, 23 oktober 1979

Jouw grote bewondering voor Van Oudshoorn heb je meteen toen wij elkaar voor het eerst zagen, uitgesproken. Dat was in april 1976 in het Amsterdamse Centrum Bellevue, waar je de Multatuliprijs 1975 in ontvangst had genomen. We vonden elkaar onmiddellijk in de overtuiging dat Van Oudshoorns ervaring van de eenzaamheid als iets gelukkigmakends in de kritiek ten onrechte niet was opgemerkt. Vandaar dat ik, toen ik het dubbelnummer van Tirade over Van Oudshoorn[5.] moest samenstellen met jouw bijdrage over dit thema buitengewoon gelukkig was. Wat je schreef was overtuigend en het kwam tegemoet aan mijn eigen verlangen om aan dit aspekt van Van Oudshoorns werk aandacht te schenken. Maar toen ik zelf verder ging met mijn biografie, Van Oudshoorn in zijn geheel herlas en *Willem Mertens' levensspiegel* met de loep bekeek, vervolgens in *De som van misverstanden* jouw essay opnieuw doornam, zette zich in mij de overtuiging vast die ik in 'Luisteren naar de stem van 't Hart' en *Over Willem Mertens' levensspiegel*[6.] heb neergelegd: jij maakt de eenzaamheid méér tot 'het beste aller dingen' bij Van Oudshoorn dan zijn werk toelaat. In je bespreking tenslotte van mijn boekje[7.] heb je je niet overtuigd getoond. Ik wil toch nog een poging wagen om iets in jouw oordeel te verschuiven.

Ik neem uit 'Het beste aller dingen' een enkel belangrijk punt over, maar het hele essay blijft natuurlijk meespelen (en BZZLLETIN-lezers moeten het eigenlijk wel even lezen voor de fijne nuances en de voorbeelden).

Belangrijk voor de beoordeling van de houding waarmee jij Van Oudshoorn leest is je mededeling aan het begin, dat je nooit somber wordt van werk als dit. Integendeel, zeg je, het geeft je 'een zeldzaam sterk geluksgevoel'. (In de boekversie heb je, zie ik tot mijn verrassing, 'zeldzaam' laten vervallen.) Dat gevoel deel ik zeker. Er gaat een reinigende werking uit van die 'onverbiddelijke eerlijkheid waarmee de meest verborgen gedachten en gevoelens verwoord worden'. Van Oudshoorn is superieur in zijn beschrijving van de eenzaamheid. De gangbare mening is dan ook dat zijn werken 'eenzaamheidstragediën' zijn. Jij deelt die mening niet, hoewel je oog hebt voor het gebruik van woorden als 'donker', 'zwart' en 'duister' in betrekking tot het begrip 'eenzaamheid', woorden die daarenboven een vaak negatieve lading hebben: 'Als Van Oudshoorn ongunstige mensen beschrijft zijn ze bijna altijd zwartharig en donker van uiterlijk'. Al is dat zo, dan wekt dit alles naar jouw mening slechts de schijn van smartelijkheid en moet men de eenzaamheid bij Van Oudshoorn als *niet* smartelijk interpreteren. Dat staat er met andere woorden letterlijk. En in de volgende bladzijden citeer je uit *Het Onuitsprekelijke*, *Willem Mertens' levensspiegel*, *Louteringen*, *Laatste dagen*, *In Memoriam* en *Achter groene horren* passages waaruit volgens jou blijkt dat eenzaamheid een diep begeerd goed is in deze verhalen.

Hier komt mijn eerste punt van twijfel aan de juistheid van je oordeel, omdat ik twijfel aan je interpretatie van sommige van de gebruikte passages en zelf een andere uitleg heb. Neem je eerste citaat over 'dat doordringende besef van hoogste levensvolheid' (Het Onuitsprekelijke, p. 36), je hebt dat in je bespreking van *Over Willem Mertens' levensspiegel* met dezelfde bedoeling geciteerd in een veel ruimere context. Jouw stelling is dat voor *alle* figuren de eenzaamheid, het eenzaam zijn een ideaal is ('niet een tragedie, het is een opgave en tevens een ideaal') waarnaar zij streven. Ik ben het met die stelling niet eens. Mertens noch Verkoren, Arie uit *Pinksteren* noch de brievenschrijver in *Het Onuitsprekelijke*

koesteren dit ideaal. Jij suggereert dat het 'doordringende besef van hoogste levensvolheid' met de eenzaamheid te maken heeft. Ik ontken dat.

Ik ben het me je eens dat de passage helemaal niet somber is. Alleen: dit gevoel koppelen aan de eenzaamheid is onjuist, want de man uit Het Onuitsprekelijke *is op dat ogenblik niet alleen.* Vlak voor hij de euforische beleving heeft die inderdaad prachtig wordt beschreven, wordt verteld hoe hij in het algemeen nogal eens optrekt met de doctorandus, wiens enige troost zijn hond is. Hij kan moeilijk weg uit de stad, zegt de verteller, en vervolgt dan:

> Daarom ook weet ik hem gewoonlijk te vinden en het enige wat mij bij deze samenkomsten hindert, is, dat ik hem bij gebreke aan beter gezelschap, uit verveling, in zijn eenzaamheid opzoek. Hij voelt dit natuurlijk ook wel en, om mijn goede wil te tonen, heb ik de Hollander, met wie ik samenwoon, een paar maal medegebracht.

En na deze wat algemene inleiding wordt de verteller concreet:

> Kort geleden hebben we nog zo'n zitting gehad. Een smoorhete zaterdagavond. Het lukte niet bijzonder, want de beide anderen kunnen elkander niet zetten, maar onverwacht brak er toch weer die fijne stemming door, waarin al mijn verlangens op wondere wijze gestild lijken. Besef van levensvolheid, zonder er zelf aan deel te nemen. Geluk van weemoed niet meer te onderscheiden.

Het door jou geciteerde gedeelte komt dan wat verderop maar *binnen* de beschrijving van dit samenzijn op een overdekte veranda aan de straat. Weliswaar bemoeit de verteller zich niet met de anderen, maar juist hun onderling gekrakeel levert hem op gelukkige wijze aan zichzelf over, en na verloop van tijd kan men zich best voorstellen dat ook de beide anderen onder de bekoring van de nacht en het buiten zijn gekomen.

Je moet maar eens opletten hoe vaak de man gezelschap zoekt waar hij zo'n beetje tegenaan kan hangen. Hij lijkt contactgestoord, maar hij wil toch liever niet alleen zijn. Hij vindt het heerlijk om naar de Hollandse Vereniging te gaan, hij is blij er niemand aan te treffen, behalve soms een jonge dienstmeid en een angorakater, hij voelt zich dan volkomen veilig. Mag dit wel eenzaamheid heten? Verwijst niet alles in die lege Club naar mensen? Ik zou liever van alleen-zijn, van kluizenaarschap spreken. Mocht je dát bedoelen wanneer je van de eenzaamheid als het beste aller dingen spreekt, dan kan ik je geen ongelijk geven.

En toch is dan je neiging tot verabsoluteren in het geding. Streven *alle* figuren naar deze eenzaamheid? Zeker niet. De man uit *Het Onuitsprekelijke* heeft er herhaaldelijk verschrikkelijke problemen mee. Zie bijvoorbeeld brief 21, p. 102 waar hij schrijft:

> Mijn levenshouding heeft vooral dat tegen zich, dat, wanneer de stemmingen, die licht en beweging in mijn afzondering brengen, een tijd lang wegblijven, dat er dan ook zo helemaal niets meer overschiet. Ik kan dan ongeveer nergens een toevlucht zoeken, omdat ik mijn uiterlijk bestaan - mijne betrekkingen met mensen - schromelijk verwaarloosd heb en kom voor een vale dorheid te staan. Zonder stemmingsatmosfeer wordt mijn eenzijdige bedenkwijze sterker dan ik, de bevreemding slaat in totale vervreemding over, de gedachte aan de dood verlaat mij soms dagenlang niet meer en wanneer zo tenslotte de begeerte ook nog haar

rechten wil doen gelden, behoef je verder niet te vragen, hoe het er dan met me uitziet.

Hij zoekt altijd naar het onuitsprekelijke, naar de juiste stemming, naar een sfeer die over de dingen ligt, en vindt hij die niet dan verafschuwt hij het alleen-zijn. P. 52: ‘Dan is het weer larie met de vrijheid en de voorbereiding. Dan gaat het in een tredmolen het blinde einde tegemoet en heb ik me een paar maal afgevraagd, waarom dit karwei vrijwillig niet wat te verkorten’. Door de lectuur van Hebbels dagboeken ervaart hij plotseling een persoonlijke nabijheid van de schrijver en voelt hij zich ‘veilig aan mijn eenzaamheid ontheven’ (p. 54). En hij zegt meteen daarna dat hij die veiligheid eigenlijk bij anderen hoopt te vinden ‘maar tot nu toe trof ik het enkel in boeken aan en daardoor wellicht wordt ook mijn eenzaamheid verklaard’ (p. 54).

Als ik dat lees, zeg ik: deze man streeft niet naar de eenzaamheid, maar ze is eenvoudig zijn onontkoombaar lot. Lees op p. 74 eens na hoe hij zich vastklampt aan zijn correspondentievriend en terugkijkend op een jaar Berlijn zich schaamt voor zijn afzondering, de eenzaamheid ervaart als ‘een gruwel’:

> Dan ben ik een larf, een misgeboorte, een schim, en doelloos door afgelegen donkere buurten dwalend, bedreigen mij de dingen in uiterste verschrikking van het onbegrijpelijke. Dan schrijd ik door een gruwbare wereld, die zelf in de vloek van liefdeloosheid verstarde, het water steigert ontzet terug, de boomtakken wringen zich wanhopig, alles krimpt er in duldeloze afwachting van het bevrijdend woord en krijst me zijn haat toe en drijft me uit, omdat de doodse leegte van mijn binnenste de ban niet vermag te breken. Zo uitgestoten ben ik de eenzaam afvallige en verdoemde, de opstandige, maar zich bewust nog enkel van zijn eigen onmacht overhoop te liggen en word ik onpasselijk van ijdele krachtsverspilling aan louter weerstandsloosheid. Dan begrijp ik de waanzin zich in zulk een toestand de kleren van het lijf te rukken, blijft me geen daad van laatste vertwijfeling vreemd. Terug, terug uit deze harteloze verstoktheid, die ik nimmer gewild heb en die toch is gekomen.

Gelukkige eenzaamheid? Veel gelukkiger dan toch de tweezaamheid op de bladzijden na deze ontlading, die voor mij behoren tot het gekmakendste moois dat Van Oudshoorn geschreven heeft: zijn beschrijving van de ontmoeting met een mooie jonge vrouw aan wie hij zich eindelijk helemaal over kan geven, p. 76-77. Hoezeer ik ook je sensatie deel dat *Het Onuitsprekelijke* je als lezer gelukkig stemt, in de beoordeling van het karakter van de eenzaamheid van de man, slaat de balans bij mij door naar een andere kant: ‘mijn onvruchtbare afzondering’ (p. 75), ‘mijn gedwongen afzondering’ (p. 85). ‘Ik ben maar een gewone sterveling en verlang als ieder ander naar gewone concrete dingen. Wat warmte - liefde behoeft het niet eens te zijn - wat afleiding tussen mij verwante mensen. Het heeft zo niet mogen zijn. Het is alles even kil en oppervlakkig geworden’ (p. 86). Ik zwijg nu verder maar over de zondelast die deze man herhaaldelijk op zich voelt rusten.

Dit alles naar aanleiding van je ene citaatje over ‘dat doordringende besef van hoogste levensvolheid’. Ik zou nu al die andere citaten ook op zo'n manier kunnen gaan bekijken, maar je gunt me misschien even rust en wilt zelf eerst hierop reageren. Op de rest van je opvattingen in ‘Het beste aller dingen’ zou ik dan daarna kunnen ingaan.

Wat mij deze maal bij herlezing wel sterk is opgevallen, mede dankzij jouw aanpak, dat de levensatmosfeer zo buitengewoon belangrijk is voor de man. En ik vraag me af of niet het uiteenwaaien van die atmosfeer de klap is geweest die mijn buurmeisje niet te boven kwam. Of niet haar bestaan,

ofschoon boordevol mensen, niet reddeloos was omdat zij niet tot zichzelf kon komen. Kun jij dat verklaren?

Wam de Moor en Maarten 't Hart aan de Niers bij Kessel en Asperden (Dld.), maart 1979.

4. MtH aan WdM, 9 november 1979

Nog steeds geloof ik dat wij minder van mening verschillen over Van Oudshoorn dan het geval lijkt als ik jouw twee brieven en al eerdere publikaties, onder andere in De Revisor[8.] en in je boekje *Over Willem Mertens' levensspiegel*, rustig doorlees. Ik denk dat ook omdat juist jij, toen wij elkaar voor het eerst ontmoetten in april 1976, nog voor ik iets had laten merken van mijn opvattingen over Van Oudshoorn, al begon over het ‘solipsisme’ en de ‘mystieke beleving van eenzaamheid’ die in het werk van Van Oudshoorn te vinden is. Nooit eerder had ik iets, dat ik zelf zo sterk ervaar als ik Van Oudshoorn lees, door een ander zo duidelijk horen uitspreken. Slechts in een opstel van Vestdijk over Van Oudshoorn had ik een terloopse toespeling aan getroffen op ‘een mystieke eenzaamheidsdrang’, maar daar wordt die eenzaamheidsdrang gezien als een ‘vergeestelijkt antwoord op het erotische échec’ wat ik een al te gemakkelijk psychologiserende verklaring vind. Sinds april 1976 heb ik nog een ander ontmoet die mijn opvattingen over Van Oudshoorn deelt, namelijk Frits Hotz, die mij, haast in vervoering eens toeriep (en zo ver zou ik misschien niet eens durven gaan): ‘De figuren bij Van Oudshoorn zijn helemaal geen zwakkelingen, het zijn juist sterke figuren die iets durven en proberen wat andere mensen niet wagen - namelijk los van bindingen met anderen te leven’.

Hoe komt het dan dat er nu verschil van mening is tussen ons? Dat komt, enerzijds, omdat ik aan bepaalde passages in het werk van Van Oudshoorn meer gewicht toe ken dan jij, geloof ik, zoals ik ook bepaalde verhalen, onder andere *Laatste Dagen*, meer bij de interpretatie van het werk zou willen betrekken dan in het algemeen gebeurt. Vind je trouwens niet dat de verhalen veel te weinig aandacht krijgen? Van Oudshoorn schreef meer dan alleen *Willem Mertens' levensspiegel*! Anderzijds is het verschil van mening ook te wijten aan jouw exegese van mijn tekst ‘Het beste aller dingen’.

Laten we beginnen bij het woord eenzaamheidstragediën. Deel ik de mening niet dat het eenzaamheidstragediën zijn, de werken van J. van Oudshoorn? Nee, in

zoverre dat ik geen geloof hecht aan interpretaties van het werk van Van Oudshoorn zoals bijvoorbeeld René Marres er één geeft, ja, in zoverre dat ik wel van mening ben dat we hier met tragediën te maken hebben, maar dan tragediën van een andere orde. In mijn artikel zeg ik: 'Het tragische is niet dat de figuren vereenzamen - daarvoor hebben ze bewust gekozen - het tragische is dat de figuren niet in staat zijn om zonder daar persoonlijk psychische schade van te ondervinden, te vereenzamen'. Sombere tragiek acht ik dus wel degelijk bij Van Oudshoorn aanwezig en ik zeg ook in mijn artikel 'Natuurlijk wordt in het werk van Van Oudshoorn een somber beeld van één of andere vorm van vereenzaming gegeven', daar twijfel ik heus niet aan. Ik zeg zelfs, aan het

eind van mijn artikel,

> In de interpretatie van het werk die ik in dit artikel geef heb ik vooral de nadruk gelegd op de neiging tot vereenzaming, op de mystiek van vereenzaming. Er is echter ook een andere kant aan het werk van Van Oudshoorn, er is ook de neiging om contact te maken, om de harmonie en de vanzelfsprekende en probleemloze intimiteit die de betrekkingen in de jeugd hadden, te herbeleven als men ouder geworden is.

Je moet - en hier interpreteer je mijn tekst naar mijn mening verkeerd - niet denken dat het geklaag over vereenzaming in het werk van Van Oudshoorn in mijn ogen ‘slechts de schijn van smartelijkheid wekt maar dat de eenzaamheid bij Van Oudshoorn als niet smartelijk geïnterpreteerd moet worden’. Vele, vele passages moeten wel degelijk als smartelijk geinterpreteerd worden. De tweede helft van *Het Onuitsprekelijke* toont ons een man die de vereenzaming als iets gruwelijks ervaart, juist als de hoofdpersoon uit *Bezwaarlijk verblijf.* In die tweede helft van *Het Onuitsprekelijke* vind je ook geen tekstgedeelten meer waarin sprake is van een gelukkig stemmende, mystieke eenzaamheidsbeleving. In dit gedeelte wordt, naar mijn mening, beschreven wat het resultaat is van het ‘psychisch schade ondervinden van het vereenzamen’. Maar in het eerste gedeelte is toch duidelijk, lijkt me, dat de ik-figuur bewust allerlei contacten met andere mensen vermijdt aan te gaan. Hij is, op de eerste bladzijde al, blij dat hij ‘hele trajecten alleen in de eerste klas’ reist. Hij zegt: ‘In de stemming, waarin ik verkeerde, was mij dit zeer welkom’. Terugdenkend aan zijn vroeger leven met zijn moeder en de overstelpende drukte, ontsnappen hem de woorden: ‘Wat tenslotte uit het enerverende van mijn vertrek, ..., is overgebleven, blijkt een uiterst weldoende stilte te zijn’. En even verderop zegt hij: ‘Doch thans, nu er geen terugkeer meer mogelijk blijkt, voel ik mij met mijn afzondering geheel verzoend’. Later komt dan de echte mystiek: ‘Voor het allereerst was er die atmosfeer, waarvan ik wel eens droomde en waarin ik mij, ook zonder met iemand een woord te wisselen, gelukkig voelen kon’.

Duidt dat alles er niet op dat deze man haast bewust kiest voor vereenzaming: Hoe moet anders die passage over de Hollandse Vereniging begrepen worden, de passage waarvan het slot is: ‘Maar al ware dat alles ook anders, dan zou ik met het maken van nieuwe bekenden toch erg voorzichtig zijn’. Met andere woorden, hij zou best nieuwe kennissen kunnen maken, maar wil het zelf niet. Hij zegt wel dat al wat hem maar enigermate tegemoet wil komen (pag. 30) in hem de welgezinde aanvanger bereid vindt. ‘Maar’, laat hij er dan dreigend op volgen, ‘geen beminnelijke oppervlakkigheid, daar bedank ik voor. Buiten mijn betrekking meen ik nog recht op waarheid te hebben. Vind ik die niet, dan blijf ik voorlopig nog maar liever alleen’. Aan het slot van de brief staan dan de haast laconieke woorden: ‘Alles bij alles schijn ik ook hier weer voor een beschouwelijke afzondering bestemd’.

Deze laatste regel kan wellicht mijn opmerking ‘de figuren bij Van Oudshoorn hebben bewust voor vereenzaming gekozen’ nuanceren of corrigeren. Misschien is het niet juist te zeggen dat zij bewust gekozen hebben. Zij zijn ‘bestemd voor vereenzaming’, weten dat van de aanvang af, proberen, gegeven deze zelfkennis, er het beste van te maken, hetgeen hun aanvankelijk lukt doch later opbreekt. Als je zegt: ‘Deze man streeft niet naar eenzaamheid, maar ze is eenvoudig zijn onontkoombaar lot’ dan zeg ik: best, maar dat is dan toch een onontkoombaar lot dat hij zelf in de hand heeft gewerkt door zo voorzichtig te zijn bij het maken van nieuwe kennissen. Door al bij voorbaat zoveel te eisen van het contact met anderen, namelijk meer dan ‘beminnelijke oppervlakkigheid’ en niets minder dan ‘waarheid’

moest hij wel vereenzamen. Zeker: hij is geen De Waal of Eduard Verkoren, hij streeft niet naar een ideaal maar toch is er, anderzijds, bij hem ook iets te merken van datgene wat de personen bij Van Oudshoorn volgens mij haast allemaal hebben: het onontkoombare lot van de vereenzaming, het bestemd zijn voor beschouwelijke afzondering, zien ze toch ook als 'het beste aller dingen'. Ze verzoenen zich met het onontkoombare lot dat ze al bij voorbaat onschadelijk trachten te maken door het te zien als een nastrevenswaardig ideaal (iets dat enigszins vergelijkbaar is met een merkwaardig zelfbedrog bij mijn vader: toen hij inzag dat hij nooit boer zou worden, zijn hele verdere leven doodgraver zou moeten blijven, ging hij zeggen dat hij als klein kind al tegen zijn moeder had gezegd: als ik later groot ben wil ik grafmaker worden.) Vaak zie je toch dat een onontkoombaar lot juist wordt gezien als een nastrevenswaardig doel. En bij Van Oudshoorns personen is in dit opzicht heus niet alleen sluw zelfbedrog in het spel, ze kunnen, soms, eenzaamheid beleven als iets groots.

Ik ben met je eens dat in het slot van *Het Onuitsprekelijke* de balans doorslaat naar de andere kant. Wist de man zich aanvankelijk voor eenzaamheid bestemd en handelde hij daarnaar, later dan wordt toch die 'beschouwelijke afzondering' als iets smartelijks ervaren.

De mystieke belevenis die op pagina 36 van *Het Onuitsprekelijke* wordt beschreven heb ik inderdaad altijd met eenzaamheid in verband gebracht en wel via de omweg van een tekst uit *Louteringen.* Daar wordt immers ook gesproken over het 'doordringend besef van levensvolheid' direkt na de zinnen: 'Zijn eenzaamheid betekende geen gemis, want ook toen reeds was zijn diepste verlangen eenzaam geweest en waar het nimmer bevrediging had gevonden, kon het hem thans weder zoo vol en rein ontroeren'. Juist op grond van die voorgaande zinnen meen ik gerechtigd te zijn de passage uit *Het Onuitsprekelijke*, waarin precies dezelfde woorden 'doordringend besef van levensvolheid' worden gebruikt, ook te mogen zien als een mystieke verwoording van, onder andere, een eenzaamheidsbeleving. Bovendien is in het slot van de passage uit *Het Onuitsprekelijke* een toespeling op zelfmoord te vinden en zelfmoord is nu juist de uiterste consequentie van de vereenzaming van Willem Mertens.

Dat de man uit *Het Onuitsprekelijke* niet alleen is als hij zijn mystieke ervaring beleeft, is waar, maar de echte eenzaamheidservaring is, geloof ik, juist altijd gekoppeld aan gezelschap, gezelschap waarmee geen contact wordt onderhouden, niet wordt gesproken op het moment dat het 'doordringend besef van hoogste levensvolheid' wordt beleefd. De echte eenzaamheidsmysticus heeft, en nu citeer ik uit *Dokter Glas* van Hjalmar Söderberg, 'de voortdurende behoefte om mensen om zich heen te zien, vreemde mensen, wel te verstaan, die hij niet kent, en met wie hij niet hoeft te praten'. Ook in mijn roman *Een vlucht regenwulpen* wordt de eenzaamheid het sterkst beleefd op het moment dat de hoofdpersoon in het volle, feestende Zuid-Duitse stadje is.

Ik weet nog goed hoe een keer, in een volle kamer bij voor mij tamelijk onbekende studenten, een jongen achteloos een plaat opzette en toen weer doorpraatte met anderen. Ik luisterde niet erg aandachtig naar de muziek tot het tweede deel begon van het werk dat opklonk. Temidden van al die lachende en pratende mensen heb ik toen zitten luisteren

naar het Largo uit het dubbelconcert voor twee violen van Bach, dat ik daarvoor nog nooit eerder gehoord had en toen, op dat moment, heb ik iets ervaren van het ‘doordringend besef van de hoogste levensvolheid’ totdat de jongen die de plaat had opgezet naar mij wees en verbouwereerd tegen de anderen zei: ‘Hij zit te huilen’ (dat was overigens niet waar, er stonden alleen maar tranen in mijn ogen).

Nooit daarvoor en nooit daarna heb ik me zo eenzaam gevoeld als toen, tijdens het luisteren naar dat Largo, temidden van al die vrolijke mensen.

Maar misschien is het inderdaad waar dat ik Van Oudshoorn verkeerd interpreteer omdat ik steeds zulk soort ervaringen van mijzelf in zijn werk beschreven meen te zien. En toch kan ik niet geloven dat ik het verkeerd zie. In zo weinig ander literair werk vind ik zulke belevingen genoteerd. Er moet toch sprake zijn van één of andere zielsverwantschap, juist zoals die tussen Van Oudshoorn en jou ook moet bestaan en dus ook tussen jou en mij. Misschien is het verschil tussen Van Oudshoorn en mij dat ik van nature gelukkiger, opgewekter ben. Wat je me schrijft over die sombere stemmingen 's nachts herken ik heel goed maar tegelijkertijd is het bij mij ook zo dat ik, als ik 's nachts wakker word, en ook zoiets ervaar, al heel snel een bijna onbedwingbare neiging moet onderdrukken om te gaan zingen of te fluiten want zo'n sombere stemming roept bij mij, net als een voor mij slecht uitgevallen recensie, haast terwille van het contrast, iets wakker van een tot ver in mijn vroegste jeugd teruggaand geluksgevoel dat altijd, of zelfs juist in de somberste omstandigheden, zijn rechten opeist en zich gelden laat, iets dat ik bijvoorbeeld in volle glorie beleefde toen ik, nadat ik eerst door juffrouw de Kievit onbarmhartig met een stok was geslagen, en daarna ook nog had moeten nablijven, naar huis rende door de al donkere straten en steeds zacht tegen mezelf zei, terwijl ik me zielsgelukkig voelde ‘maar ik ben jarig, ze wist het niet, maar ik ben jarig’ (op 25 november 1952).

Bij Van Oudshoorn vind ik dat niet terug maar toch is bij hem wel steeds opvallend, vind ik, hoe hij telkens weer beschrijft dat iemands stemming van somber naar vrolijk, gelukkig opheldert. Eén voorbeeld uit tientallen moge volstaan:

> Het scheen als overzag hij met de trage glooiing van de grauwe lage duinen zijn eigen armzaligen levensgang, hij vond er niets bemoedigends of waardevols meer in en wilde het stille landschap al verlaten, toen bij den aanblik van het lichte zilver-licht-groen van de fijn-gedreven maansikkel, die als een scheepje met volle wind in den teeren avondhemel stond, ontroering als een vergeten geluk hem zacht vervulde. Zijn bekommernis viel als een nachtmerrie van hem af, zijn starre bedrukt-zijn woei helder uiteen en met een zucht van verlichting merkte hij hoe alles om hem in gestage, smeulende beweging was.

(Pagina 94 van de *Verzamelde werken* deel 1). Het verhaal *Afscheid*, waarin deze zinnen voorkomen, begint somber, maar eindigt met ‘stijgende verheuging’ en ‘een geweldige kracht leek als een stuwende vloedgolf van hem uit te gaan’. Lang niet alle verhalen en romans van Van Oudshoorn eindigen zo weinig somber als dit, maar anderzijds eindigt toch alleen *Willem Mertens' levensspiegel* maar met het allersomberste dat zich denken laat: zelfmoord. Ik heb altijd moeite met romans die eindigen op deze wijze: de schrijver heeft het verschijnsel beschreven maar leeft door, kan dus niet weten wat het is om zelfmoord te plegen. In *Willem Mertens' levensspiegel* is het zo dwangmatig onontkoombaar dat het daardoor ook aanvaardbaar is. En toch is zijn wereld niet de wereld van de zelfmoordenaar en is zijn werk, in de grond van de zaak, lang niet zo somber en tragisch als bijvoorbeeld het werk van Sylvia Plath die wel zelfmoord pleegde. Van haar, overigens

schitterende, roman *The Bell Jar* word ik wel heel erg somber wat ik van het werk van Van Oudshoorn volstrekt niet word. Jij ook niet, schrijf je, en dat onderscheidt ons toch van al die mensen die Van Oudshoorn's werk ondragelijk somber vinden of die spreken over ‘halfziek querulantenproza’ (Greshoff) of over ‘de afzichtelijkste psychische en psychopathologische werkelijkheden’ (Van Vriesland), en daarom geloof ik dat wij het, een verschil in de waarde die moet worden toegekend aan Van Oudshoorn's uitspraken over het ‘beste aller dingen’ niet te na gesproken, in de grond van de zaak met elkaar eens zijn.

5. WdM aan MtH, 17 november 1979

Schrijven is een kwestie van karakter, maar lezen ook. We lezen een auteur vanuit onze eigen geschiedenis. Jij en ik zijn het er in de grond van de zaak over eens dat Van Oudshoorn tegenover de eenzaamheid twee houdingen kende, maar we nuanceren ieder de betekenis van die houdingen. Zo hebben we elk onze eigen Van Oudshoorn en zo mag het ook blijven.

Laat ik eerst reageren op een paar punten in je brief om vervolgens nog wat nieuws te opperen.

J. van Oudshoorn (1876-1951) op hoge leeftijd.

Mij trof de overeenkomst tussen wat je in je brief schrijft over de ervaring van het eenzaam zijn als het ‘doordringend

besef van de hoogste levensvolheid' of zoals je het in *Een vlucht regenwulpen* (p. 138) noemde 'de volstrekt vanzelfsprekende en gelukkige eenzaamheid' van de waterspreeuw, enerzijds, en aan de andere kant mijn waarneming omtrent de zelfmoord van het meisje dat zich ongelukkig voelde temidden van gelukkigen. Helemaal gaat die vergelijking overigens niet op, want als ik je goed begrijp was jij huilend en al *gelukkiger* in je eenzaamheid dan de gemeenzamen met hun (oppervlakkige) vrolijkheid en niet, zoals het meisje *ongelukkiger*, maar in beide gevallen was er een scheiding tussen individu en omgeving.

Ik ben het helemaal met je eens wanneer je zegt dat de interpretatie van Van Oudshoorns werk in de totnutoe verschenen kritieken op te smalle basis berust. *Laatste dagen* zou misschien eens apart uitgegeven moeten worden om er wat gerichte aandacht voor te vragen. Het aspekt van de zelfgekozen eenzaamheid wordt er niet alleen in De Waal met zijn afkeer van de oorlogszuchtige maatschappij belichaamd, maar ook in de schitterende (parallel) figuur van de hongerman. Het bitterste van het lot dat deze gekozen heeft is naar De Waals oordeel niet de lichamelijke ontbering, maar de confrontatie met zichzelf, de ervaring van de dood en de waanzin, terwijl buitenstaanders daar niets van begrijpen. 'Drie weken met den dood en den waanzin te smoezen ten aanschouwe van een vrolijke volgevreten burgerij' (I,293) staat er. De Waal vindt dat hij een leven van niks heeft geleid - hoe typisch Van Oudshoorn is dat! - en wil niets liever dan rustig ergens op zijn eentje over 'dat onuitsprekelijk fijne van den aller-eersten aanvang' (I,295) nadenken.

Die herinnering aan dat zuivere begin en de poging haar terug te vinden lijkt mij innig samen te hangen met het streven naar de mystieke ervaring. Vind je Vestdijks oplossing voor die drang als 'een vergeestelijkt antwoord op het erotische échec' zo slecht? Als ik er een sublimatie van gevoelens in mag zien, kan ik die nog wel waarderen ook, maar ja, in dat opzicht ben ik een produkt van mijn jezuietenopvoeding. Zonder dat ik verkrampt leef - dat veronderstel ik tenminste - heb ik toch altijd nog het idee dat een beetje reserve af en toe (niet dat geurtje of rokje achterna, voorzichtig met het woord, kijk uit waar je loopt) beter is dan aan al mijn lusten toegeven. Ik zie zo wel eens om mij heen en voel mij dan wel erg Peereboom, wat daar toch gedurfd en gedaan wordt, toemaar, terwijl mijn moeder me heeft geleerd dat lekker maar een vinger lang is en lievere koekjes niet gebakken worden (en ik heb geen reden haar advies te wantrouwen, want ze was een buitengewoon lieve, eenvoudige vrouw die altijd voor anderen leefde en zelf gelukkig was). Van Oudshoorn heeft over de kunst van het sublimeren zeker veel te horen gekregen van collega-kanselier Janus Schmitt. Die vond het een aardige oplossing van de eenzaamheid en hij zal dan wel bedoeld hebben: de eenzaamheid waar je niet goed van wordt.

Maar Vestdijk heeft wel wat méér bedoeld dan sublimatie, hij noemt de 'mystieke eenzaamheidsdrang' een van de drie 'onderling samenhangende' hoofdmotieven. De andere twee zijn: de erotische mislukking en de maatschappelijke overtreding, de verleiding daartoe of de angst daarvoor. Ik zou zeggen dat de mystieke ervaring de *uiteindelijke* oplossing is waarnaar de figuren streven. Voor zij dat punt van overwegen bereikt hebben moeten ze eerst door het moeras van hun schuldigheid, hun onvermogen, het gevoel mislukt te zijn en de ervaring van de vervreemding. Ik vind dat jij daar een beetje omheen loopt, alsof je je dan op drijfzand zou begeven.

In mijn opstel heb ik dan ook geschreven: 'Opvallend afwezig in 't Harts essay zijn begrippen als *schuldgevoel* en *vervreemding*' en ik heb op p. 88-92 uitgewerkt waarom ik dat onjuist vind. Vooral doe ik dat vanuit de *con*text die je hier en daar wel eens verwaarloost, waardoor een citaat uit zijn verband wordt gerukt. Wat ik je voor een volgende brief vooral wil vragen: leg eens uit waarom je in heel het werk

aanwezige elementen als schuldgevoel en vervreemding zo stelselmatig negeert. Ik bedoel, ík heb wel gewezen op de selectieve waarneming bij het lezen ('De kern van zijn neiging om *flitsen* van de eenzaamheidservaring als geluksgevoel uit te vergroten tot *monumenten* is gelegen in 't Harts *eigen* opvattingen omtrent isolement, eenzaamheid, gemeenschapszin', p. 92), maar selectieve waarneming speelt míj natuurlijk ook parten. Ik ben vooral benieuwd naar jouw eigen verklaring voor dit verschijnsel.

Twee stadia

Je hebt in je opstel laten merken dat je etikettering van Van Oudshoorns personages als psychisch gestoorde of aangetaste mensen nogal zwak vindt. Sinds *Wie is van hout*? weten we allemaal wel dat in de gekkenhuizen de verkeerde mensen zitten, maar wanneer je termen als *pathologisch* of *psychisch gestoord* gebruikt, gaat het toch alleen om de aanduiding van een toestand waarin mensen als wij allen kunnen verkeren? In het geval van Van Oudshoorns figuren is er een duidelijke samenhang tussen eenzaamheidsgevoel, schuldgevoel tengevolge van een als verkeerd beleefde sexualiteit, vervreemding van zichzelf en van de omringende werkelijkheid, in het eerste stadium de poging om deze chaos te ontvluchten door de werkelijkheid te negeren, zelfmoord te overwegen en uit te voeren, in het laatste stadium een dergelijke poging door te streven naar de mystieke ervaring. Jij wil vooral dit laatste accent geven.

Zou de zielsverwantschap tussen Van Oudshoorn en jou (en mij) waarvan je spreekt, dan niet gelegen kunnen zijn in de ervaring dat de eenheid van al het zijnde die wij als kind hadden (zie bijvoorbeeld het hoofdstuk 'Henoch' in *De aansprekers*) naarmate wij ouder werden gruwelijk is verstoord en dat wij als lezers van Van Oudshoorn de dualiteit in ons eigen bestaan herkennen die door hem sterk verhevigd, bijvoorbeeld bij de ervaring van de sexualiteit, wordt beschreven? En vooral: dat wij herkennen zijn heroïsche pogingen (zoiets bedoelt Frits Hotz, denk ik) om de dualiteit op te heffen en de wereld in zijn oorspronkelijke eenheid te herstellen.

Het lijkt mij daarom juist góed de symptonen van het pathologische in zijn figuren te erkennen. Zowel Knuvelder als Van Vriesland[9.] spreken van pathologische romanfiguren en hebben het óók over mystieke ervaringen, net als Vestdijk. Knuvelder (p. 554) beschouwt Van Oudshoorn duidelijk vanuit zijn katholieke preoccupatie als een auteur die, in tegenstelling tot Dostojefski, niet wist hoe de mens verlost kon worden uit zijn zwakheid en zondigheid en die daardoor geen orde kon scheppen in de chaos:

> het leven moest hem, als de latere existentialisten, zinloos en leeg blijven, met aan het einde de waanzin en de dood. Daarachter vermoédde hij wat hij noemt 'het Andere', de mogelijkheid van een leven, bevrijd van aardse last en lust in een soort mystieke eenheid met het Al.

En in een voetnoot naar aanleiding van *Willem Mertens' levensspiegel* wijst hij op de ook door mij[10.] besproken passage van het Andere, met name op p. II, 109, waarin Mertens

of de verteller constateert dat Mertens, wanneer hij een sterke en 'zedelijk levende' was geweest, niet in de waanzin zou zijn gevlucht, 'maar in ervaring van de hogere werkelijkheid de geestelijke verheffing gevonden (zou) hebben die de zin van het leven uitmaakt'. Dit is typisch Knuvelder, niet vies van een normerend woord - ik zou dat nooit zo durven en willen zeggen. Hij vervolgt: 'De waanzin fungeert hier als de aberratie van de extase, naar welke extase de mensenziel verlangt en streeft' (*Handboek IV*, p. 549).

In zijn inleiding op *Doolhof der Zinnen* was Victor van Vriesland nog duidelijker:

> Bijna christelijk is de wijze, waarop hier door lijden een wijsheid in het levensgevoel wordt bereikt, die geen verdieping maar eerder een vernauwing of een oplossing der persoonlijkheid is. Althans objectief; want subjectief wordt zij als transcendentaal en mystiek ervaren, een openbaring van de eeuwige eenheid van het zijnde. Een wijsgeerig-religieus, een bijna buiten de intellectuele aperceptie om beleven van een hoogste eenheid tusschen het ik en het andere.

Ook hij brengt samenhang tussen het levensgevoel dat voortkomt uit de onlustgevoelens van 'min of meer gedegenereerde, maar in elk geval neurotische en psychopathische figuren' en de ombuiging - mag je zeggen: sublimatie? - van dit levensgevoel naar de mystieke ervaring.

Met weglating van de formuleringen die het christendom hierbij betrekken (vreemd dat ook Van Vriesland daar behoefte aan had!) wil ik beiden bijvallen en onbevangen praten zowel over het psychopathologisch karakter van sommige personages (beslist niet alle, daarin wordt overdreven) als over de mystieke ervaring die voor een aantal van hen van betekenis is.

Het lijkt me duidelijk dat mijn buurmeisje om aan de chaos te ontkomen de poging uit het eerste stadium heeft gekozen. En wat dit stadium betreft proberen Van Oudshoorns figuren van alles. Willem Mertens klampt zich vast aan de ongeoorloofde liefde voor een hoertje en stort zich tenslotte uit het raam - hij is hier en daarna aan de pogingen uit het tweede stadium toe zoals ook 'de doelbewuste zweving naar het Andere' suggereert. Eduard Verkoren probeert het eerst met exhibitionisme (zie p. II, 191), dat een uitgesproken seksueel karakter heeft ('had hij zich zelf aangeboden'). Hoe dicht zijn exhibitionistisch gedrag ligt bij het gedrag van de zelfmoordenaar die om hulp schreeuwt door zijn suicidepoging, blijkt op p. II, 257 waar de zelfmoordneigingen van Eduard in taal samenvallen met zijn exhibitionistische neigingen. Ik kan tenminste niet anders lezen in de zinsnede die ermee eindigt dat al het goede en mooie van Paula (of is het nog steeds Cato? of het vrouwebeeld aan het water uit de toneelzaal?) 'hem nog eenmaal aan het venster (had) gevoerd'. En tenslotte wordt hij pedofiel. De man in *Zondag* zoekt het in verdringing van zijn homoseksuele aanleg door de volledige aseksualiteit of onthouding als het enig mogelijke binnen zijn huwelijk aan te prijzen. Wanneer je bedenkt dat het hier om vormen van seksueel gedrag gaat die in Van Oudshoorns leven absoluut moreel veroordeeld werden, lijkt het mij duidelijk dat hij zelf de geïntegreerde liefde waarin de dualiteit lichaam - geest wordt opgeheven eenvoudig nooit gekend heeft.

Van Oudshoorn autist?

Vanmorgen vond ik een aantal brieven terug van een Amsterdamse huisarts, tevens sexuoloog en statisticus, met wie ik in 1977 over Van Oudshoorns personages en over Van Oudshoorn zelf heb gecorrespondeerd. Hij heet V.M. Oppers en kent het werk ontzaglijk goed. Hij schreef mij daar met grote liefde en inzicht over. In zijn spoor raak ik er meer en meer van overtuigd dat Van Oudshoorn psychisch een *autist* was. Ja, je kijkt misschien wat vreemd op. Vroeger dacht ik tenminste dat autisme optrad vanaf de vroegste jeugd en dat het dan ging om kinderen die geen enkel contact met anderen kunnen krijgen. Ik heb twee van zulke kinderen wel eens een middag meegemaakt en ik vond het verschrikkelijk en ten hemel schreiend om die zwarte geslotenheid van een menselijk wezen aan te zien. Oppers heeft me laten zien dat het in zo'n geval om *infantiel* autisme gaat en dat er ook een ander soort autisme is waarvoor Feijlbrief in aanmerking komt: ‘De patiënt wordt bijna geheel in beslag genomen door subjectieve en egocentrische neigingen in gedachtenwereld en gedrag, die niet kunnen worden gecorrigeerd door informatie vanuit de buitenwereld’. Zo'n autist maakt op de buitenwereld de indruk een binnenvetter te zijn. Oppers vindt vooral Feijlbriefs berlijnse tijd in dit opzicht instructief.

> Hij vermeldt met trots en voldoening dat hij erelid is van de hollandse club in Berlijn: ‘zie je wel dat ik sociale contacten had!’ - Even verder lees je dat hij niet zelden... alleen op die wekelijkse samenkomsten was. Hij zal daar niet rouwig om geweest zijn en las rustig en tevreden zijn krantje. Zoals vaak het geval is, zal die hollandse club perioden hebben gehad van een kwijnend bestaan. (Dat is zo, W.) Het ligt voor de hand dat de trouwste bezoeker tot erelid wordt benoemd - niet omdat hij de ziel van de vereniging was, maar omdat hij nooit ontbrak. In mijn praktijk heb ik herhaaldelijk autisten ontmoet die er prat op waren lid van een vereniging te zijn. Als je dat dan naging bleek dat lidmaatschap niets voor te stellen, althans geen levendig sociaal verkeer met de overige verenigingsleden te vereisen. (...) De autist kán zijn isolement, zij het met moeite en onder de stimulerende invloed van wat alcohol, doorbreken en een gezellige prater zijn. Ik geloof dat iedere auteur in wezen een verteller is. Deze twee kanten van F's persoonlijkheid, autist en verteller, vechten om de voorrang (4 april 1977).

Ik zou meer argumenten van Oppers kunnen aanhalen, maar dan wordt deze brief wel erg lang. En ik kan er later nog wel op terugkomen.

De autist als de eenzelvige. Het sluit in elk geval goed aan op de worsteling die Willem Mertens zijn hele leven lang volvoert met zichzelf en met niemand anders. Van die autist gaat dan een rechtstreekse lijn naar de mysticus. Geen van de personages kan zijn seksueel gedrag echt delen met een ander. Onanie, exhibitionisme, pedofilie, homoseksualiteit, of het nu om gedrag gaat waarvoor er maar één nodig is of waarvoor men minstens met tweeën moet zijn: Van Oudshoorns figuren blijven altijd in zichzelf opgesloten als ze de seksualiteit bedrijven, zoeken hooguit ‘een medeplichtige’ in het kwaad.

Stadia van de levensloop

Ik denk tenslotte dat ons probleem, ons meningsverschil over wel of niet gelukkige eenzaamheid bij Van Oudshoorn valt te herleiden tot de loop van Feijlbriefs leven en de twee stadia waarin hij pogingen ondernam om uit zijn opgeslotenheid te geraken. Na een levensfase waarin de werkelijkheid ongedeeld was, de heldere plekken uit zijn jeugd, raakte hij seksueel gefrustreerd, met name door zijn versmade liefde voor zijn nichtje Cato. Was die liefde beantwoord dan had zijn aanleg tot autisme misschien omgebogen kunnen worden. Nu zocht hij het in seksueel gedrag dat hij waarschijnlijk verfoeide en de uiterlijke nederlaag daarvan werd het vaak genoemde ‘échec’, de geslachtsziekte, opgedaan als student. Dat is zo doorgegaan, tot Schmitt hem over sublimatie sprak en beiden de filosofie gingen beoefenen, zeg maar in de laatste Haagse jaren, 1903-1905. Intussen hoopte hij nog steeds de eenzaamheid te doorbreken. De voltooiing van *Willem Mertens' levensspiegel* betekende naar buiten die doorbraak: hij kreeg er zoveel zelfvertrouwen door dat hij durfde trouwen. Maar *Zondag*, geschreven na drie jaar huwelijk, liet zien hoe hij zich een ongeluk geschrokken is omtrent zijn werkelijke seksuele geaardheid. De eerste wereldoorlog betekende een breuk in zijn leven, denk ik. In *Oorlogsdruk*, *Nachtgeest* en *Laatste dagen* legt hij verband tussen de persoonlijke schuld van het individu tengevolge van seksueel wangedrag en de collectieve schuld die de oorzaak is van de oorlog. Dat was het moment waarop hij definitief afhaakte en filosofisch pogingen deed de werkelijkheid te ontkennen: hij had nu een filosofisch alibi voor zijn psychische autisme, hij was de solipsist.

Ik maak me nu sterk, dat Van Oudshoorn in al het werk waarin hij perioden van vóór en in de eerste wereldoorlog beschrijft veel somberder geluiden over de eenzaamheid laat horen dan in de beschrijving van hetgeen hij daarna beleefde. Dáárom zijn *Laatste dagen* en ook *In Memoriam* veel minder somber, resp. in 1927 en 1928 geschreven over een werkelijkheid die op dát moment kon plaatsvinden, terwijl *Pinksteren*, dat over zijn puberteit ging, en *Achter groene horren*, het boek van de jaren tot zijn vertrek naar Berlijn, ofschoon in 1926 en 1935-1943 geschreven, weer in hoofdzaak de barre ellende van het eenzaam zijn laten zien.

Wat vind je hiervan? Ik heb het nog niet exact uitgezocht, maar dit valt me zo in naar aanleiding van onze correspondentie. Ik ben erg benieuwd naar jouw oordeel. Ook ik kan zeggen, met jou: er is geen sprake van een wezenlijk verschil in opvattingen tussen ons, het is een kwestie van ordening.

Overigens heb ik in het pasverschenen boek van C.W. van de Watering over de poëzie van Lucebert een heel aardige definitie van mystiek gevonden. En over dat thema zou ik later nog wel eens iets willen vertellen; ik merk namelijk dat ik in mijn boekje *Over Willem Mertens' levensspiegel* bij de bespreking van het Andere de term mystiek angstvallig heb verzwegen. En na het voorafgaande geloof ik dat ik daar niet goed aan gedaan heb. Tot spoedig!

(De citaten uit Van Oudhoorns werk zijn afkomstig uit de beide delen van het Verzameld Werk, *verschenen bij Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, deel I 1976*^{2}*, deel II 1974.)*

Eindnoten:

1. Wam de Moor, *Meester en leerling*, in de voetsporen van S. Vestdijk, BZZTôH, 's-Gravenhage 1978.
2. In: *Jan Campertprijzen 1978*, BZZTôH, 's-Gravenhage 1978. Binnenkort ook in Wam de Moor, *Wilt u mij maar volgen?* Kritieken en profielen over het proza van de jaren '70, De Arbeiderspers, Amsterdam 1980.
3. Frank van Dijl, 'Opera is hier ook minder populair'; in: *Literair Paspoort* september/oktober 1979, pp. 370-375.
4. Deze bundel bevat puberteitsverhalen, door ruim een dozijn auteurs op uitnodiging van samensteller Wam de Moor geschreven.
5. *J. van Oudshoorn 1876-1976*, Tirade 219/220, jrg. 20, november/december 1976, pp. 547-682.
6. Wam de Moor, *Over Willem Mertens' levensspiegel van J. van Oudshoorn*, Synthese, Wetenschappelijke Uitgeverij, Amsterdam 1979, zie p. 91.
7. Maarten 't Hart, 'Wee de eenzame', *VN-Boekenbijlage*, 22 september 1979, pp. 52-53.
8. Wam de Moor, 'Van Oudshoorn en het hoertje van de filosofie', in: *De Revisor*, jrg. IV, nr. 5, 1977, pp. 59-69.
9. Gerard Knuvelder, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, deel IV, vijfde, geheel herziene druk, Malmberg Den Bosch 1976, pp. 546-554.
   Victor E. van Vriesland, 'Inleiding' in: J. van Oudshoorn, *Doolhof der Zinnen*, G.A. van Oorschot, Amsterdam 1950, pp. V-VII.
10. Zie *Over Willem Mertens' levensspiegel*, pp. 91-96.

Cuba (2)
Anton Constandse

Toen in het jaar 1902 Cuba een onafhankelijke republiek werd geschiedde dit ook formeel nog onder de hoede van de Verenigde Staten. Deze konden op grond van het amendement-Platt (van 1901) militair ingrijpen, als hun belangen dreigden te worden geschaad, en ze deden dit van 1906 tot 1908, wederom in 1912 (toen negeropstanden in de provincie Oriente verontrustend leken) en van 1917 tot 1922. Pas in 1934 hield het interventierecht op, legaal te zijn. Maar economisch was Cuba eigenlijk een van de staten van de V.S. En van de suikerplantages (met fabrieken, spoorwegen enz.) was zeker de helft rechtstreeks in Amerikaanse handen. In ruil voor suiker, tabak, nikkel enz. die op de Amerikaanse markt werden verkocht, leverden de V.S. alle auto's, machines, werktuigen, industrie-artikelen voor de huishoudens. Er was op Cuba nauwelijks sprake van nijverheid, en dan nog in filialen van Noordamerikaanse ondernemenigen.

De presidenten, die sinds 1902 werden gekozen, waren marionetten van Washington, onbeschrijfelijk corrupt. Wat het vervalsen aangaat van verkiezingen, het leegroven van de staatskas, het manipuleren met de grote uitkeringen van de staatsloterij, de steekpenningen enz. was Cuba een schoolvoorbeeld van geraffineerd bederf. Twee presidenten waren bovendien terroristen: García Menocal (1913-1921) en Machado (1925-1933) en onder hen was het aantal politieke moorden verbijsterend. In 1933, een periode van ernstige economische depressie, vond in het leger een rebellie plaats van onderofficieren onder leiding van Batista. Hij kon fungeren als ‘een man uit het volk’, werd ‘de sterke man’ achter de schermen en daarna officieel president. In de periode van 1940 tot 1944 werkte hij zelfs samen met enige communistische leiders. De grondwet van 1940 gold als een model van democratie en werd dus nooit toegepast, maar als vlag op de modderschuit was ze wel indrukwekkend. De verkiezingen van 1944 brachten overigens voor acht jaar de zogenaamde ‘auténticos’ (de echte ‘revolutionairen’) aan het bewind. Maar hun corruptie en verloochening van alle beloften stelden het volk diep teleur. Fidel Castro, juridisch student, maakte toenmaals deel uit van een afgescheiden groep van deze partij, welke groep het oorspronkelijke hervormingsplan uitgevoerd had willen zien.

Maar in 1952, ten tijde van een economische ‘boom’, verwekt door de Koreaanse oorlog, keerde Batista onverwacht terug in het politieke leven en met de strijdkrachten veroverde hij snel de absolute macht. Nu ontaardde zijn bewind echter tot een terreur, die stellig aan twintigduizend opposanten het leven heeft gekost. In 1953 ondernamen Fidel en Raúl Castro met hun kameraden een eerste poging, een opstand te verwekken in Santiago, door de mislukte overval op de kazerne van Moncada. De datum van 26 juli werd een symbool. Het proces tegen de overlevenden werd zo geheim mogelijk gehouden. Hun programma was overwegend burgerlijk democratisch: likwidatie van de voogdij van de yankees; verdeling van grootgrondbezit; een eigen woning voor ieder gezin; onderwijs voor alle kinderen; opbouw van een nationale industrie door de staat; uitkering van dertig procent der winsten aan het personeel van een bedrijf. Werk voor iedereen.

Door een afgedwongen amnestie kwamen in 1955 Fidel en Raúl Castro vrij, ze verlieten tijdig het eiland, en richtten in Mexico een klein invasie-legertje op. In december 1956 landden met het jacht Granma twee-en-tachtig rebellen (onder wie ook de jonge Argentijnse arts Che Guevara) in de Sierra Maestra, in het oosten van Cuba. Slechts twaalf van hen overleefden de inval. Maar binnen twee jaar konden ze zegevieren: op 1 januari 1959 vluchtte Batista uit Havana. Deze wonderlijke overwinning van het guerrilla-leger, dat ze hadden kunnen vormen, bewees hoe

gehaat Batista was geworden. De kleine boeren en landarbeiders; de studenten en intellectuelen in de steden; een deel van de democratische middenklassen... zij vormden in de provincie gewapende troepen, en revolutionaire kernen in de steden. Er waren drie samenwerkende groepen geweest: de strijdkrachten van Fidel Castro, met als andere kopstukken zijn broer Raúl, Guevara en Cienfuegos; een guerrillagroep uit het Escambray-gebergte; een 'revolutionair directorium' van Chomón. En daarbij voegden zich de communisten. Het duurde een aantal jaren, via verscheidene federaties, voordat uit deze secties een nieuwe communistische partij zou ontstaan. De werkelijke macht was echter steeds in handen gebleven van de 'commandanten' van het guerrilla-leger van Castro.

De socialistische radicalisering van de beweging had verscheidene oorzaken. De Verenigde Staten protesteerden hevig tegen de landhervorming, die Amerikaanse bezittingen aantastte. Aanvankelijk werd grond verdeeld, en nog is dertig procent van de bodem in privé-bezit, de enige 'kapitalistische sector'. Maar in mei 1959 werd de wet van kracht, volgens welke de agrarische bedrijven intact bleven maar werden gesocialiseerd, wat praktisch neerkwam op nationalisering. De V.S. stopten toen de verdere invoer van suiker, waarna de Sowjet-Unie bereid werd gevonden suiker te kopen in ruil voor olie, machines, wapens enz. Washington organiseerde de boycot van het eiland, ook van het voorheen uitgebreide toerisme, verbrak de diplomatieke betrekkingen in januari 1961, ondersteunde militair de mislukte invasie van contra-

revolutionaire Cubanen in datzelfde jaar, en bracht de Organisatie van Amerikaanse Staten er in 1964 toe (behalve Mexico) een volslagen isolement van Cuba door te voeren. De afhankelijkheid van de Sowjet-Unie werd derhalve onvermijdelijk. De levering van Russische raketten aan Cuba leidde in oktober 1962 tot een hevige internationale crisis. Maar deze eindigde met de Amerikaanse belofte, Cuba niet militair aan te vallen, als de Sowjet-Unie geen offensieve raketten op het eiland zou stationeren. Economisch werd Cuba nu echter meer en meer geïntegreerd in de Comecon, de Oosteuropese economische gemeenschap, waarin het in 1972 werd opgenomen. Men kan aannemen, dat de Cubaanse hulp aan de onafhankelijkheidsstrijd van Angola (1975) en aan de verdediging van Ethiopië, dus de erkenning van niet alleen een Latijns-Amerikaanse, maar ook van een Latijns-Afrikaanse 'roeping', de goedkeurig wegdroeg van het Oosteuropees blok.

In het binnenland waren de economische moeilijkheden groot, maar ze werden - met behulp van een voor iedereen gelijke rantsoenering - opgevangen. In 1968 was de nationalisati van het hele bedrijfsleven doorgevoerd. De suikeroogst van 1970 was de grootste uit de geschiedenis, hoewel de begeerde tien miljoen ton niet werden gehaald. De nieuwe grondwet van 1975 leidde tot verkiezingen in 1976 en de instelling van vertegenwoordigende lichamen, met de mogelijkheid ook partijlozen te kiezen. Een (autoritaire) verzorgingsstaat was ontstaan, uniek in Latijns-Amerika, met voldoende voeding, kleding, woonruimte, medische zorg, onderwijs, ontspanning, kunst voor iedereen. Ondanks tekorten een oase in Latijns-Amerika.

Literatuur in Latijns Amerika/10 Cuba(2) 1902 tot heden
Ineke Phaf

1. De sprong in het niets

Voor het deel van de bevolking dat aan de onafhankelijkheidsoorlogen had deelgenomen, betekende de politieke ontwikkeling rond de eeuwwisseling een koude douche. De schrijver en diplomaat José Antonio Ramos (1885-1945) karakteriseerde de stemming onder de intellectuelen met het gevoel dat men zich ‘in een leegte’ bevond, dat er een ‘sprong in het niets’ was gedaan.

De verliezen tijdens de laatste oorlog waren erg groot geweest. Van de 1.800.000 Cubanen waren er 300.000 omgekomen. Het geboortecijfer was sterk teruggelopen. Vele bedrijven en suikerplantages waren kapot.

Nadat Noordamerikaanse troepen het land vier jaar hadden bezet, bestuurde vanaf 1902 president Tomás Estrada Palma het eiland. Hij had jarenlang in de VS gewoond en was altijd voorstander van de annexatie van Cuba geweest. Volgens hem hadden de Cubanen niet de mankracht en de middelen om zelf een gezonde economie op te bouwen. Het Plattamendement in de grondwet, waardoor de Noordamerikanen zich verzekerden van de controle op de politiek o.a. door het recht op militaire interventie, liet weinig bewegingsruimte over voor het uitvoeren van eigen initiatieven. Voor de afhankelijkheid van Spanje was nu de afhankelijkheid van de VS in de plaats gekomen. Het woord vooruitgang kreeg een magische klank. De hoge levensstandaard en de ontwikkelde technologie van de noorderbuur stonden in sterk contrast met de eigen situatie. Aanpassing en imitatie werd het parool en vergeten waren de nationale traditie en de waarschuwingen van Martí.

Vooral in Havanna, waar de rijke grootgrondbezitters woonden, werd de Noordamerikaanse invloed elke dag merkbaarder. Een kleine groep wetenschappers en schrijvers probeerden een tegenwicht tegen de wonderen van de ‘american way of life’ te vormen. Rondom de filosoof José Enrique Varona (1849-1933) en de advokaat en historicus Emilio Roig de Leuchsenring (1889) formeerde zich een groep, die 's lands eigen tradities als basis voor verdere ontwikkeling beschouwden. Zij richtten in 1910 de Nationale Akademie voor Kunst en Wetenschappen op, er kwam een Gezelschap tot Ondersteuning van het Cubaanse Theater (een grote mislukking) en een Sociëteit voor Conferenties. Hier werden vooral Cubaanse wetenschappers uitgenodigd voor het geven van lezingen. Een van de later bekendste was Fernando Ortiz (1881-1969). Hij had in Spanje anthropologie gestudeerd en begon na zijn terugkeer het Afrocubaanse en Indiaanse deel van de bevolking te bestuderen. Vanaf 1906 verschenen er regelmatig publicaties van hem over dit nog ‘onontdekte’ deel van de bevolking, over hun godsdienst, taal, folklore en levensgewoontes.

De in Havanna geconcentreerde wetenschappelijke benadering van de eigen problemen kreeg haar weerslag in de literatuur, voornamelijk in het toneel en de roman. Miguel de Carrión (1875-1929) en Jesús Castellanos (1879-1912) kritiseerden in hun romans de mentaliteit van de beter gesitueerde kreolen. Dit was ook het uitgangspunt voor de werken van Carlos Loveira (1882-1928), een autodidakt van arme komaf uit de provincie Las Villas. Hij werkte als spoorwegarbeider, was aktief in het organiseren van vakbonden en reisde daarvoor door Mexico en Midden-Amerika. Zijn ervaringen met de corruptie van de regeringleiders in eigen land verwerkte hij in de roman *Generaals en doktoren* (1920). Hij kwam tot de slotsom dat de hoop voor de toekomst niet in de stad maar op het platteland was te vinden. Dáár kende men tenminste nog de werkelijke noden en belangen van

het vaderland, terwijl de militairen en de mensen met titels in de stad zich vaak zonder het zelf te merken hun huid en haar verkochten.

Het belang van het vasthouden aan eigen waarden stond ook centraal in het werk van José Antonio Ramos. Zijn bekendste toneelstuk *La Tembladera* (naam van het landbezit van de familie) kreeg in 1917 een prijs van de Nationale Akademie. Het gaat over een grootgrondbezittersfamilie, die voor haar levenswijze in Havanna veel geld nodig heeft en daarom overweegt haar landerijen aan een Noordamerikaan te verkopen. Het voor en tegen van de verkoop komt onder dramatische familieomstandigheden aan de orde, maar uiteindelijk wint de nationale trots het van de verlokkingen van een luxeleven in de stad en wil men zich inzetten voor het verbeteren van de produktie.

Dit was wel toneel voor een kleine groep van intellectuelen of politiek geïnteresseerden. Het grote publiek zat avond aan avond in het Alhambratheater. Hier knoopte men aan aan de komische volkstheatertraditie uit de 19e eeuw, alleen lag nu de nadruk veel meer op de muziek en het amusement ten koste van de rake typeringen van volkskarakters. Parodieën op politiek belangrijke figuren en hun families brachten het publiek tot laaiend enthousiasme maar hadden geen diepere betekenis.

De nationale ontwrichting werd het meest duidelijk in de poëzie. Na de romantische en modernistische traditie van de vorige eeuw had men moeite met het vinden van een nieuwe eigen stijl.

Er werden wel veel patriotische gedichten geschreven, maar

gezien de desolate toestand van dat ogenblik klonken ze hol en leeg.

Martí en Casal waren jong gestorven en konden dus geen persoonlijke invloed meer uitoefenen. Een eigen geluid kwam dit keer uit de provincie Oriente. Hier leefde men tamelijk geïsoleerd van de buitenlandse invloeden die de metropool Havanna overstelpten. Hier was Martí gestorven en waren vele veldtochten tegen de Spanjaarden gestart. Het zelfbewustzijn was daar nog niet zo aangetast en er kwam een reaktie tegen het gezwollen taalgebruik en de geleerde ondertoon van elders. Men zocht naar een nieuwe uitdrukkingswijze en in 1913 verscheen bij een Spaanse (!) uitgever de bundel *Mentale Arabesken* van Regino E. Boti uit Guantánamo. En vlak daarop in 1917 de *Versos Precursores* (letterlijk: vooruitlopende verzen) van José Manuel de Poveda (1882-1926). Deze laatste vertoonde in zijn levensstijl veel overeenkomst met Casal. Hij leefde als een bohemien en alcoholistische uitspattingen en drugsgebruik waren hem vertrouwd. Tegelijkertijd was hij een van de meest belezen intellectuelen van zijn tijd en schreef met verbluffend gemak artikelen over Engelse, Franse, Italiaanse of zelfs Japanse literatuur. Ondanks deze algemene belangstelling was hij nooit in het buitenland geweest en sterk geïnteresseerd in de Cubaanse politiek. Dit hield hij echter streng gescheiden van zijn artistieke aspiraties. Hij zag zijn taak meer in het redden van esthetische kwaliteiten in de poëzie en niet in het verwoorden van de trieste situatie van dat ogenblik. Deze beschreef hij in overdrachtelijke zin door het gevoel van verlatenheid en troosteloosheid van de dichter, maar wel vervuld met hoop op een betere toekomst. Dit verklaart ook de titel van zijn bundel!

2. De herwaardering van de nationale tradities

De moeizame pogingen tot opbouw en voortzetting van de eigen culturele tradities hadden tot 1920 niet bijzonder veel succes. Toen veranderde de stemming door de toenemende economische onzekerheid. Tijdens de eerste twee decennia van deze eeuw was de suikerprijs stabiel en steeds stijgend geweest, vooral tijdens de eerste Wereldoorlog. Maar daarna kwam er de klad in. In de jaren 1920 tot 1923 daalde en steeg de prijs soms met de dag en vele families werden geruïneerd. Nu bleek de verbinding met de Noordamerikaanse economie toch niet zo zaligmakend als men had gedacht. Er kwam verzet tegen, vooral onder de studenten en de opkomende arbeidersbeweging in de steden.

Op de universiteit waren de nationale tradities van de 19e eeuw en de idealen van Martí in ere gehouden. José Enrique Varona was rektor van de Universiteit van Havanna en onder zijn leiding werd kontakt gezocht met de kontinentale studentenbeweging die in 1918 in Córdoba, Argentinië, was begonnen. De rektor van die universiteit werd naar Cuba uitgenodigd en gaf een lezing.

Hij sprak over de behoefte aan autonoom bestuur van de universiteiten, opleidingen die aansloten bij de praktische noden van het land en zich minder op buitenlandse modellen richtten en over democratisering van de universiteitsstruktuur. Deze gedachten sloegen enorm aan en in 1923 kwam het tot een Universitaire Hervorming. Het verzet tegen de afhankelijkheid van de Noordamerikanen groeide en er werd aansluiting aan de internationale anti-imperialistische beweging gezocht. De studentenleider Julio Antonio Mella (1903-1929) richtte een afdeling van de anti-imperialistische Liga op in Havanna en na kontakten te hebben gelegd met de arbeidersbeweging stichtte hij de Cubaanse Communistische Partij. Er kwam een volksuniversiteit waar 's avonds docenten en studenten aan belangstellenden gratis

mathematiek, grammatika en sociale geschiedenis onderwezen. Hij kreeg de naam José Martí, symbolisch voor de herwaardering van deze vrijheidsstrijder.

Vele schrijvers (vaak studenten of afgestudeerden) volgden deze politieke gebeurtenissen met aandacht. Zij bevonden zich in een bijzonder geïsoleerde positie omdat nauwelijks iemand zich voor hen interesseerde. Uitgeven kon je hoogstens op eigen initiatief want uitgeverijen waren er niet. En de Noordamerikaanse invloed met zijn culturele shockeffect was in volle gang. Deze bewerkte dat men zich minderwaardig voelde tegenover de ontwikkelde noorderbuur, een heel verschil met de mentaliteit in de 19e eeuw toen de Cubaan zich tegenover een Spanjaard op zijn verfijndere culturele ontwikkeling liet voorstaan. Spanje was dan ook een land 'op zijn retour' terwijl de VS bruiste van levenslust. De Cubaanse cultuurdragers waren daarvan de dupe. De boeren op het platteland met hun décima's leken absoluut naïef, terwijl dat wat de eigen schrijvers produceerden volkomen oninteressant was, dacht men. Deze zochten steun bij elkaar en ontmoetten elkaar op wekelijkse bijeenkomsten in café's of ten huize van een maecenas.

In 1923 kwam het tot hun eerste gezamenlijke openlijke protestaktie het zogeheten 'Protest van de 13'. Dertien auteurs bezochten een officiële prijsuitreiking waar hun woordvoerder, de dichter Rubén Martínez Villena, onaangekondigd een verklaring gericht tegen de corrupte praktijken van de regering van president Zayas voorlas. Een ongehoorde brutaliteit die veel stof deed opwaaien. Dit groepje had geen politiek programma. Het zoeken naar de Cubaanse en Spaansamerikaanse wortels was hun uitgangspunt. Zij ontwikkelden zich tot de Grupo Minorista en gaven in 1927 een manifest uit waarin zij hun betrokkenheid met de armen en onderdrukten en hun afkeer tegen het imperialisme onder woorden brachten. In hetzelfde jaar werd het *Tijdschrift van de vooruitgang* opgericht, o.a. door Juan Marinello (1898-1977) en Alejo Carpentier (1904). Dit publiceerde weliswaar het manifest gedeeltelijk en betuigde solidariteit aan de ondertekenaars, maar de opzet van het tijdschrift was niet in de eerste plaats politiek. Veelmeer wilde men de culturele vooruitgang bevorderen en aansluiting zoeken bij literaire en filosofische stromingen elders. Het grote voorbeeld was het *Tijdschrift van het Westen*, uitgegeven in Spanje en meerdere jaren het enige kontaktpunt voor de Spaansamerikaanse wereld. Drang naar vernieuwing en loskomen uit de provincialiteit van de eigen literatuur was de belangrijkste drijfveer. Meerdere jonge Cubaanse en Zuidamerikaanse auteurs maakten hierin hun debuut en al snel genoot het tijdschrift ook buiten het eiland enige faam. Maar de apolitieke opzet werd na enige tijd onhoudbaar. De repressie onder de regering van dictator Machado nam toe, vele vrienden of familieleden van de redactie belandden in de gevangenis of werden verbannen. Na de grote studentendemonstratie van 30 september, waarbij de student Rafael Trejo door de politie werd doodgeschoten, staakte men de uitgave. In de drie jaren van haar verschijnen had het echter belangrijke impulsen gegeven aan vele jongeren.

De verbondenheid van de schrijvers in de strijd tegen het imperialisme met de armen en onderdrukten kwam in de

poëzie naar voren. In 1926 publiceerde Agustín Acosta (1886) uit de suikerprovincie Matanzas *La Zafra* (=de suikeroogst), de eerste bundel die zowel het zware leven van de macheteros (=rietsnijders) beschreef als ook een aanklacht tegen deze situatie bevatte. En in 1933 verzamelde Regino Pedroso (1896) reeds gepubliceerde gedichten in de bundel *Nosotros* (=wij), waarin het leven van de arbeider centraal stond. Maar het belangrijkste was het opkomen van de negerpoëzie. De negers en mulatten waren in Cuba de bevolkingsgroep die eeuwenlang het meest onder discriminatie hadden geleden en ook de langste traditie van verzet hiertegen hadden. Hij werd door de sociale strijd van dat moment 'herontdekt', overigens niet alleen in Cuba, ook in Europa en de VS waar dit in de kubistische schilderkunst en de stijgende populariteit van de jazz en de afroamerikaanse muziek tot uitdrukking kwam. Nu was echter niet meer zoals in de romans van de vorige eeuw de neger met kreoolse gewoontes interessant, maar men probeerde hem in zijn eigen culturele omgeving af te beelden. Dit gebeurde in romans, sterk aan het naturalisme georiënteerd, zoals in *Caniqui* (1935) van José Antonio Ramos. Hij stelt de negerslaaf Caniquí in 1830 als voorbeeld voor het oorspronkelijk goede karakter van de 'pure' Cubaanse bewoner die zijn hele leven onder vooroordelen en bijgeloof van zijn omgeving heeft te lijden en daarvan het slachtoffer wordt. En Alejo Carpentier publiceerde in 1933 zijn eerste roman *Ecué Yamba O*, waarin de neger Menegildo van het platteland naar de stad trekt en daar in slecht gezelschap raakt. Maar de engere identificatie met de neger én de literaire vernieuwing kwam in de poëzie tot stand, met name in het werk van Nicolás Guillén (1902). Deze mulat was geboren in Camagüay en had daar als modernistisch georiënteerd dichter al enige plaatselijke bekendheid. Bij het zoeken naar een eigen stijl kwam hij in aanraking met werk van de Noordamerikaanse dichter Langston Hughes (1902-1967), die het thema van de discriminatie geïnspireerd op het ritme van de blues beschreef. Guillén verwerkte dit gegeven en in 1930 verscheen zijn *Motieven van de son* (populaire volksmelodie) en het jaar daarop *Sóngoro Cosongo* (woordspeling van son en congo). Het ritme van de volksmuziek en de fonetische weergave van hun taalgebruik vormen de belangrijkste bestanddelen van deze gedichten. Dit doet Guillén met behulp van de jitánjafora (klankvorming omwille van de klank en niet van de betekenis). In de loop der jaren werd de politieke betrokkenheid van Guillén steeds sterker wat ook in zijn werk naar voren komt. Maar steeds blijft zijn betrokkenheid met het zwarte bevolkingsdeel aanleiding tot het schrijven van zijn beste gedichten. In tegenstelling tot vele anderen die in die jaren ook over de neger schreven maar die, bewust of onbewust, eerder de 'stem des tijds' volgden en voor wie het slechts een bepaalde fase in hun artistieke ontwikkeling betekende. Guillén is de enige die hiermee zijn eigen stijl vond die hem wereldberoemd maakte.

3. De tijd van de 'pseudo'republieken

Midden 1933 had het verzet tegen Machado succes. De VS trokken hun steun aan zijn regering in en hij moest het land verlaten. Nu kwamen er weer demokratisch gekozen regeringen en de eerste president was de medicus Grau San Martín. Politieke partijen kregen bewegingsvrijheid en in 1934 werd het gehate Plattamendement uit de grondwet geschrapt. Er leken betere tijden aan te breken! De contacten met Spanje werden intensiever, vooral met de Republiek. Na het uitbreken van de Burgeroorlog reisde een Cubaanse schrijversdelegatie naar het Kongres van de Intellektuelen ter Verdediging van de Cultuur dat midden tussen

het strijdgewoel in Barcelona, Madrid en Valencia werd gehouden. Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Juan Marinello en Félix Pita Rodríguez (1909) ontmoetten daar Pablo Neruda, César Vallejo, Octavio Paz, Langston Hughes en Ernest Hemingway en meerderen van hen toonden in hun werk wat voor diepe indruk de ervaringen uit die tijd op hen maakten.

In Cuba verbleef in dezelfde periode de beroemde Spaanse schrijver Juan Ramón Jiménez (1881-1959) en gaf belangrijke impulsen aan de poëtische ontwikkeling. Mede door zijn initiatief kwam er in 1936 een anthologie van de nieuwste Cubaanse poëzie tot stand. De belangstelling voor de 'poesía pura' was weer toegenomen. Na het vertrek van Machado was het 'eenheidsfront' van verzet tegen de diktatuur uiteengevallen en kwamen de verschillende ideologische uitgangspunten met elkaar in konflikt. Bovendien bleken de nieuwe regeringen ondanks alle verkiezingsbeloftes ook niet gevrijwaard van de aloude korruptie, geholpen door het niet aflatende interesse van de VS-magnaten. Vele schrijvers uit de studentenbeweging van de 30er jaren namen nu deel aan het werk van politieke organisaties of zochten hun toevlucht in het buitenland. Anderen begonnen naar buiten te treden, de belangrijkste onder hen was ongetwijfeld José Lezama Lima (1910-1977) uit Havanna.

Toen van 1930 tot 1933 de universiteit gesloten was, zocht hij geen aansluiting bij de studentenbeweging maar sloot zich op in bibliotheken en thuis om alles te lezen wat er maar aan literatuur in zijn vingers kwam. Zijn vriendschap met de evenoude Angel Gaztelu, een katholiek dichter die zich op het priesterschap voorbereidde en zich sterk tot de mystiek voelde aangetrokken, maakte grote indruk op hem. Ook Lezama zocht naar een authentieke Cubaanse literatuur, maar dan als synthese van vele denkbeelden en symbolen uit de wereldliteratuur en de Spaansamerikaanse schilderkunst, architektuur en letteren. Aangemoedigd door Juan Ramón publiceerde hij in 1936 zijn in 1932 geschreven gedicht *Dood van Narcissus* en daarna nog enkele bundels. Door de moeilijkheidsgraad van zijn poëzie werd hij behalve in kleine kring van vooral katholieke dichters weinig gelezen. Bekendheid kreeg hij meer door zijn onvermoeibare aktiviteiten als kontaktpersoon, als oprichter van diverse literaire tijdschriften. Een begrip werd *Origenes*, een driemaandelijkse publicatie, die hij in 1944 samen met José Rodríguez Feo begon uit te geven. De redaktie was gevestigd in een huis in Havanna, dat als ontmoetingsplaats/atelier/bibliotheek voor jonge kunstenaars fungeerde. De uitgave van elk nieuw nummer gaf telkens aanleiding tot een feest. Lezama was de spil van het hele gebeuren. Enorm belezen als hij was en met een fabelachtig geheugen kon hij urenlang anekdotes vertellen van schrijvers of ontwikkelingen in de kunst overal ter wereld. Orígenes werd een begrip en vele jonge artiesten waren er kind aan huis. Tot 1956 werden er ongeveer 50 nummers uitgegeven en vooral in Spanje en Mexico werd het als een van de belangrijkste literaire publikaties in het Spaans beschouwd. Toch bleef het altijd een tijdschrift voor 'kenners', de oplage bedroeg nooit meer dan enige honderden exemplaren. Ook hield het zich niet bezig met het beschrijven van Cubaanse gebeurtenissen of delen van de bevolking.

Hiervoor moest men naar verspreidde publikaties in allerlei kranten en plaatselijke blaadjes zoeken. Vooral in het korte

verhaal was er een belangrijke ontwikkeling waar te nemen. Dit in de 19e eeuw onbekende genre had enige populariteit gekregen in de jaren 20, toen Luis Felipe Rodríguez (1888-1947) over de guajiro, de Cubaanse boer, begon te schrijven. Zijn verhalen waren nog in de ouderwetse rhetorische stijl en raakten snel weer in de vergetelheid. Ook in de veertiger jaren echter gold het platteland nog steeds als symbool voor de authentieke nationale waarden. Geen wonder wanneer men daar de totaal veramerikaanste levenswijze in Havanna, dat tot een millioenenstad uitgroeide, tegenoverstelde. Daarom begon een magistraat, Antonio Barreras, een jaarlijkse prijs voor het beste korte verhaal over een ruraal thema in te stellen, die hij uit eigen zak betaalde. De prijs heette Hernández Catá, genoemd naar een Cubaanse auteur die weliswaar het grootste deel van zijn leven in Spanje had gewoond maar van daaruit belangrijke bijdragen aan de nationale literatuur in de moeilijke beginjaren van de imperialistische invloed had gegeven. Door deze prijs werden vele jonge vertellers gestimuleerd om verder te schrijven, onder hen Onelio Jorge Cardoso (1914), Dora Alonso de Betancourt (1910), Lino Novás Calvo (1905), Raúl González de Cascorro (1922) en Félix Pita Rodríguez (1909).

Tegelijkertijd met het opkomen van het korte verhaal, ging het met de roman bergafwaarts. In de veertiger en vijftiger jaren werden er op Cuba nauwelijks romans gepubliceerd. De enige uitzondering was Alejo Carpentier, die in het buitenland verbleef. In 1949 publiceerde hij *Het Koninkrijk van deze Wereld*, de roman waarmee hij zijn uiteindelijke stijl vond. In het voorwoord verklaart hij hoe hij daartoe kwam. Dat hij door zijn konfrontatie met het surrealisme in Frankrijk tot de ontdekking kwam dat de ‘wonderbaarlijke werkelijkheid’ niet in het onderbewustzijn van de mens is te vinden maar in ‘zijn’ kontinent Zuid-Amerika, waar zo weinig over bekend was. Carpentier begon vanaf dat moment zijn ontdekkingsreis, vooral van het Caraibische gebied, in zijn werk centraal te stellen.

In Cuba escaleerden intussen de politieke gebeurtenissen. In 1956 werd Batista absolute alleenheerser en de guerrilla tegen hem begon. Sociaal georiënteerde schrijvers concentreerden zich rond het tijdschrift en de sociëteit Onze Tijd. In 1955 kwam er nog een nieuw tijdschrift uit *Ciclon*, dat zich voornamelijk bezig hield met de beatnikgeneratie en nieuwe filmstromingen in de VS. Het was het enige wat regelmatig verscheen. De andere werden verboden, er was strenge censuur, de universiteit werd weer gesloten en terreur en willekeur beheersten het dagelijks leven van velen.

4. Het jaar van de tweede onafhankelijkheid 1959

Toen Batista in de nieuwjaarsnacht van 1959 het land moest verlaten, symboliseerde dit voor vele strijdbare Cubanen een overwinning op de VS. Ze noemden dan ook niet 1902, maar 1959 het jaar van de nationale onafhankelijkheid.

Eerst dacht men dat vreedzame betrekkingen gewaarborgd konden blijven. Uit de lessen van het verleden werd voor de culturele politiek de conclusie getrokken dat een zelfstandig opvoedings- en publicatiesysteem een eerste prioriteit was. Nog steeds was ongeveer 23% van de bevolking analfabeet en waren er verhoudingsgewijs weinig mensen met een hogere opleiding. En die er waren, woonden en werkten in de stad en niet op het platteland waar groot gebrek aan onderwijs en medische verzorging was.

Daarom werd er een filminstituut opgericht, het *Icaic*, om met films alle uithoeken te kunnen bereiken en over de situatie te kunnen informeren. Bijna onmiddellijk

begon men ook met de voorbereidingen van een nationale alfabetiseringskampagne. En in maart werd *Casa de Las Americas* (Huis van de Amerika's) geopend, een internationaal cultureel ontmoetingscentrum dat een gelijknamig tijdschrift ging uitgeven. Dit centrum moest het enorme gebrek aan onderling contact tussen Zuidamerikaanse kunstenaars opheffen en bood publikatie- en expositiemogelijkheden. Dat daar grote behoefte aan was blijkt uit de niet aflatende stroom van bezoekers sindsdien. Ook kwam er in 1961 een Nationale Uitgeverij, die aan de groeiende behoefte aan boeken tegemoet kwam en deze voor lage prijzen in de boekhandels bracht. Het eerste belangrijke culturele blad in het revolutionaire Cuba was de wekelijkse bijlage van het voordien klandestiene blad van de guerrillabeweging, *Lunes de Revolucion* (maandag-supplement van de krant Revolutie). Guillermo Cabrera Infante (1929) was de eindredakteur. Bijna alle schrijvers publiceerden er in. Velen konden na jarenlang klandestien werken zich eindelijk weer vrij bewegen, anderen waren uit hun wel of niet vrijwillige ballingschap teruggekeerd. Er werd in *Lunes* veel aandacht aan buitenlandse stromingen besteed. Exemplarisch hiervoor is het nummer, gewijd aan het bezoek van Jean Paul Sartre in 1960. Alles wat Sartre zei, werd gepubliceerd. Men wilde bijna van zijn lippen de toestemming voor de gevolgde politiek en lof voor hun werk lezen. Terwijl Sartre zelf toegaf, dat hij van de Cubaanse literatuur niet veel meer wist dan de namen Guillén en Carpentier. Maar dat was niet alleen bij Sartre, de Fransman, het geval. Ook vele jongere Cubanen hadden geen benul van de nationale tradities. In een enquête aan jonge schrijvers over hun lievelingsliteratuur geven vele buitenlandse beroemdheden aan, Cubaanse schrijvers worden heel wat minder aangehaald. Dit was zeker een gevolg van het verschuiven van de politieke discussies van de studenten- en intellectuelengroepen naar de politieke partijen in de veertiger en vijftiger jaren.

Deze houding stond in schrille tegenstelling met de gedachten van de leiders van de Revolutie. Fidel Castro, geschoold in de mentaliteit van de studentenbeweging van de dertiger jaren en haar gevolgen was een groot bewonderaar van de nationale tradities en van Martí, die hij de ‘intellectuele auteur van de aanval op de Moncadakazerne’ noemde (dit was de eerste openlijke aanval op Batistasoldaten in 1953). Ook de leiding van *Casa* bouwde hierop voort. De eerste prijs voor een roman ging in 1960 naar José Soler Puig uit Santiago de Cuba. In *Bertillon* 166 beschreef deze de stemming in zijn stad tijdens de klandestiene strijd tegen Batista. De stijl van de roman was zeker niet spektaculair, maar het thema tekende de sfeer in de provincie Oriente waar de guerrillabeweging was begonnen. In de discussie rondom deze prijsuitreiking stonden er twee opvattingen tegenover elkaar. Moest men literatuur alleen naar zijn literaire kwaliteiten beoordelen of moest men deze kwaliteiten in het kader van de konkrete nationale ontwikkeling plaatsen? Deze vraag vormde het uitgangspunt voor verhitte debatten in de volgende jaren, die tenminste tot 1971 openlijk werden uitgedragen.

In 1961 kwam het tot het eerste konflikt. Het was een bijzonder moeilijk jaar, de alfabetiseringskampagne vond plaats met grote personele en materiële moeilijkheden, in april was de inval van huurlingen in de Varkensbaai, de druk van buitenaf nam toe.

Alle krachten waren nodig. Juist in die maanden had de

broer van Cabrera Infante een film van 25 minuten over het vroegere nachtleven in Havanna gemaakt, waarin homosexualiteit en prostitutie de boventoon voerden. De film werd verboden. Cabrera Infante staakte zijn medewerking aan Lunes en dit verdween.

5. De taak van de literatuur in een socialistische maatschappij

In april van dat jaar verklaarde Fidel Castro dat van nu af aan het regeringsbeleid socialistisch zou zijn. Dat het marxisme-leninisme de basis voor haar besluitsvorming zou worden. Hierdoor en door het instellen van de Nationale Culturele Raad ontstond er nogal wat deining onder de intellectuelen. Wat zou er gaan gebeuren? Velen kwamen uit goedburgerlijke families en als ze hadden deelgenomen aan het verzet tegen Batista dan was dat eerder gebeurd vanuit demokratische principes dan vanuit duidelijk politieke voorstellingen. Vrijheid om te schrijven en te publiceren stond bij hen voorop. Die hadden ze ook gekregen, bovendien stonden ze in het middelpunt van de belangstelling met solidariteitsbetuigingen uit de hele wereld en waren de anti-imperialistische houding en de ontberingen iets bijzonders. Maar het communisme was een hele andere zaak.

Om een duidelijker beeld te krijgen over het culturele beleid in de toekomst, debatteerden regeringsleiders en intellectuelen dagenlang in de Nationale Bibliotheek in Havanna. Als afsluiting hield Fidel zijn beroemde rede *Woorden aan de intellectuelen*, waar hij de belangrijkste punten samenvat. Hij legde de nadruk op het feit, dat de Revolutie er was om betere levensomstandigheden voor arbeiders en boeren te creëren. Dat dat een prioriteit was, en dat in die zin voor de kunstenaars gold: ‘Alles mag als het maar niet tégen de Revolutie is gericht’. Wat de konsekwentie hiervan was, wist op dat moment nog niemand. Dat moest de praktijk leren.

De *Uneac*, de nationale vakbond voor artiesten en schrijvers, werd opgericht. Vele schrijvers kregen belangrijke funkties. Guillén werd voorzitter van de *Uneac*, Lezama Lima vice-voorzitter.

Marinello werd rektor van de Universiteit in Havanna. Carpentier hoofd van de Nationale Uitgeverij, Roberto Fernández Retamar (1930) van *Casa* en Lisandro Otero vice-direkteur van de Nationale Culturele Raad.

Er was sprake van een grote productie in alle genres, vooral de roman. Guillén bracht in 1964 zijn bundel *Tengo* (ik heb), waarin het titelgedicht de nieuwe situatie van de neger beschrijft. Carpentier publiceerde in 1964 *Met de guillotine op de voorsteven* over de uitwerking van de Franse Revolutie op het Caraibische gebied. En Lezama Lima kwam in 1966 met zijn eerste roman *Paradiso* waarvan het eerste deel het leven van een kreoolse familie aan het begin van de eeuw beschrijft. Het verschijnen van deze roman ging niet zonder moeilijkheden gepaard. Op een tijdstip dat er in Cuba sterk tegen het openlijk tonen van homosexsualiteit werd geageerd, beschouwt Lezama het in zijn roman als een belangrijk aspect in de verhoudingen tussen jongemannen op school en universiteit.

Ook jongere schrijvers kwamen met hun produkten. Severo Sarduy (1937) kwam met *Gestos*, een soort collage met allerlei aspecten uit het stadsleven. Cabrera Infante publiceerde in 1965, het jaar waarin hij Cuba definitief verliet, zijn *Drie trieste tijgers* over het uitgaansleven in Havanna van voor de revolutie. En in hetzelfde jaar verscheen *Herinneringen aan de onderontwikkeling* van Edmundo Desnoes (1930). Desnoes had jarenlang in de VS gewoond en was na 1959 in zijn land teruggekeerd. In zijn boek wordt duidelijk wat voor problemen de burgerlijk opgevoedde schrijver

met de nieuwe situatie had. De hoofdpersoon heeft nu alle vrijheden om te schrijven maar komt daar niet toe omdat hij met zijn nieuwe situatie niet overweg kan. Herkenningspunten van vroeger zijn verdwenen, de winkels zijn leeg, personen die hij ontmoet lijken hem grauw en alledaags. Hij steekt in een persoonlijke crisis over wat hij moet doen met zichzelf. Deze roman had erg veel succes in Cuba en daarbuiten en werd verfilmd.

Desnoes beheerst de 'impressionistische verteltechnieken' even goed als Cabrera Infante. Alleen probeert hij daarmee duidelijkheid te verkrijgen over zijn momentane toestand, terwijl Cabrera naar het verleden, het 'oude' Havanna wat niet meer bestaat, blijft zoeken.

Er verschenen meerdere romans over het leven in de 40er en 50er jaren. Het bekendste werd *De situatie* (1963) van Lisandro Otero (1932). In het middelpunt van zijn verhaal staat de non-conformistische intellektueel Luis Dascal, afkomstig uit een niet al te rijke familie. Dascal wordt heen en weer geslingerd tussen zijn verlangen naar een luxeleventje tussen de rijke bovenlaag en zijn eigen scepsis ten opzichte van hun levenswijze. Van enige interesse voor de politiek is geen sprake. De roman eindigt ermee dat hij moet gaan studeren om later de kost te kunnen verdienen. In de vervolgroman *In een dergelijke stad* (1970) komt er bij Dascal een bewustwordingsproces op gang. Hij wordt geconfronteerd met het verzet tegen Batista en identificeert zich met de revolutionair. In deze laatste roman is vooral de invloed van de testimonio-literatuur speurbaar.

Dit werd in die jaren 'de' ontdekking in de literatuur. De testimonio - getuigenis -, waarin de schrijver mensen die zelf niet kunnen lezen of schrijven aan het woord laat komen, bestond al langer. In Brazilië, Mexico en Argentinië waren er al enkele door schrijvers of anthropologen geschreven. Maar echte waardering voor deze vorm van literatuur kwam in Cuba naar voren. Men zag hierin een mogelijkheid om vooral de arme groepen van de bevolking in de literatuur te beschrijven. Baanbrekend werk hiervoor verrichtte Miguel Barnet (1940), een anthropoloog en dichter. Hij interviewde maandenlang een 104 jaar oude neger Esteban, die in Havanna woonde. Dit verwerkte hij tot een boek *Biografie van een cimarron* (cimarrón is de naam voor een weggelopen negerslaaf) dat wereldbekend werd. Esteban vertelt over zijn leven als slaaf op een suikerplantage, over zijn zwervend en eenzaam bestaan als cimarrón en over zijn deelname aan de tweede onafhankelijkheidsoorlog. In Barnets tweede testimonio *Lied van Rachel* (1969) staat het leven van een beroemde zangeres en danseres van het Alhambratheater in de twintiger jaren centraal. De honderdjarige Rachel laat iets doorschemeren van het leven in de 'swinging twenties' zonder daarbij een blad voor de mond te nemen.

Deze testimonios werden en worden als een belangrijke bijdrage aan de nationale geschiedschrijving beschouwd, vooral uit het perspectief van diegenen die daaraan tot dan toe alleen in de praktijk, niet in de geschiedenisboeken hadden meegewerkt. Vanaf 1970 werd door CASA officieel een literatuurprijs hiervoor ingesteld.

Ook in de poëzie en het korte verhaal was er sprake van een bloeiperiode. De thema's en stijlen lagen erg ver uiteen. Rurale thema's, santería (tovenarij), psychologische conflicten,

alles werd uitgeprobeerd. De bekendste verteller was en is Onelio Jorge Cardoso, een dorpsonderwijzer uit de provincie Las Villas. Wel of niet gniffelend om pikante details lezen hele generaties kinderen hem op school en de mentaliteit in zijn verhalen sluit aan bij de ervaringswereld van hen en van vele volwassenen. Met veel humor beschrijft hij de meest alledaagse situaties, b.v. het vangen van weggelopen dieren of dorpsruzietjes. Intussen werden echter de konflikten over het culturele beleid steeds heftiger. De eerste uitbarsting, die ook in het buitenland aanleiding gaf tot emotionele discussies was de gang van zaken rond de prijsuitreiking van de UNEAC in 1968. Op voorspraak van meerdere ook buitenlandse juryleden kreeg de gedichtenbundel *Buiten spel* van Herberto Padilla (1932) de prijs. Bij de publicatie schrijft de directie van de UNEAC in een voorwoord, dat ze het daar niet mee eens was. Het thema, de dichter die zich buiten het maatschappelijk gebeuren opstelt en van daaruit dit kritiseert was contrarevolutionair. Immers, de deelname aan het maatschappelijk proces en de problemen die dááruit voortkomen zouden het onderwerp van de literatuur moeten zijn. Men had gedacht dat de schrijvers zich vanzelf hiervan bewust zouden worden. Maar dit was voor velen niet het geval. Enige ‘burgerlijk’ opgevoedde schrijvers accepteerden het niet dat in het socialistische Cuba niet de artistieke kwaliteit van hun werk op de voorgrond werd geplaatst maar juist hun persoonlijke houding en deelname aan het revolutionaire proces. Zij waren in de minderheid. Na de Revolutie was er sprake geweest van een enorme ‘boom’ van nieuwe schrijvers. Velen namen hun kans waar, die daarvoor nauwelijks mogelijkheden tot het auteurschap hadden gezien vanwege de armelijke omstandigheden waarin ze leefden. Ook een groot deel van de jongeren, opgegroeid tijdens de moeilijke beginjaren van de Revolutie vonden hun persoonlijke inzet vanzelfsprekend. De groep schrijvers, die zich door zich alleen met schrijven bezig te houden van de meerderheid isoleerde, kwam steeds meer in opspraak. Vooral rond 1970, toen Cuba economisch de moeilijkste fase in haar ontwikkeling doormaakte en er een recordsuikeroogst werd gepland om daar bovenop te komen. De inzet voor de ‘zafra’ ging vaak gepaard met persoonlijke offers, het thema van de in dat jaar verschenen roman *Sacchario* van Miguel Cossío Woodward. De naam van de hoofdpersoon is al veelbetekend. Hij heet Darío evenals de beroemde modernist Rubén Darío (1867-1916) die het leven leidde van een bohemien. Deze Cubaanse dichter echter helpt vrijwillig bij de suikeroogst, overdenkt zijn vroegere leven en trekt daaruit de radikale conclusie dat hij daarmee moet breken om zich geheel aan de opbouw van de Revolutie te kunnen wijden.

De criteria werden langzamerhand duidelijk. Had Che Guevara in 1965 in zijn artikel *De mens en het socialisme op Cuba* daar alleen theoretisch zijn gedachten over laten gaan, nu bakende de praktijk de voorwaarden duidelijk af. Om de vervreemding van het productieproces zoals in het kapitalisme tegen te gaan moest in het socialisme ieder individu deel zijn van dit productieproces.

Dat dit moeilijk te accepteren was, bleek in 1971 tijdens de beroering om Padilla. Deze was in maart gevangen gezet vanwege het geven van foutieve informatie aan de buitenlandse pers. In de daarna door hemzelf geïnitieerde gelegenheid tot zelfkritiek vertelde hij ten overstaan van collega-schrijvers in de UNEAC hoe hij daartoe was gekomen. Hoe hij gevleid was geweest door de grote buitenlandse belangstelling met daartegenover het groeiende onbehagen over zijn houding in eigen land. De tekst van deze ‘zelfkritiek’ (iets ongewoons elders, maar in Cuba een normaal bestanddeel van het werk in organisaties op alle niveau's) werd gepubliceerd en in vele talen vertaald. Een golf van verontwaardiging brak los. Twee telegrammen aan Fidel, ondertekend door meerdere tot dan toe vrienden van Cuba, gaven in niet mis te verstane bewoordingen uitdrukking aan het ongenoegen en de ongerustheid

over het culturele beleid. Opvallend was dat daarbij wel vergelijkingen met het stalinistische bewind in de Sovjet Unie werden aangehaald, maar met geen woord werd gerept over de moeilijkheden van Cuba op dat moment. Een woedende reactie van Fidel was het antwoord.

Padilla bleef in Cuba maar herkreeg nooit meer zijn oude prestige. Ook vele collega's waren kwaad op hem omdat hij ongevraagd in zijn verklaring anderen had betrokken en bekritiseerd. Zij beschouwden dit als verraad van vrienden onder elkaar.

Het was in ieder geval zonneklaar dat de opvattingen over de taak van de schrijver in Cuba heel anders waren komen te liggen dan elders in de westelijke wereld. De kontakten onderling zijn sindsdien dan ook summier.

6. De jaren van de institutionalisering

Op nog een punt betekende 1971 een ommekeer in het culturele beleid. In Cuba was de aandacht gevestigd op het eerste Congres voor Opvoeding en Cultuur, dat in april werd gehouden. Hieraan namen afgevaardigden van alle onderwijsorganisaties en delegaties van de massa-organisaties (zoals de vakbond, vrouwenbond enz.) deel. Expliciet werd in de eindverklaring wat de literatuur betreft de wens geformuleerd om daarin vooral de grote inspanningen van de strijd tegen de onderontwikkeling met de daaruit voortkomende problemen te laten zien. Verder werd opgemerkt, dat er nauwelijks literatuur voor kinderen was te vinden en dat er grote behoefte aan bestond. Deze indicaties waren belangrijk voor het beleid van de culturele instanties. In 1971 gaf CASA de literatuurprijs aan de roman *De laatste vrouw en de volgende strijd* van Manuel Cofino López (1936). Het was het eerste grotere werk van deze auteur. Niet politiek georganiseerd maar wel sympathisant van de revolutionaire ontwikkelingen probeerde hij de problematiek die ontstaat wanneer mensen met de nieuwe situatie worden geconfronteerd vast te leggen en tegelijkertijd het standpunt van beide kanten zo duidelijk mogelijk uit te laten komen. Zo is in deze roman de modernisering van de productiewijze in een afgelegen landbouwgebied in Pinar del Río het thema. De mensen zijn arm, bijgelovig, hebben nauwelijks een opleiding en geen boodschap aan veranderingen. Al helemaal niet als blijkt, dat ze gezamenlijk het land moeten gaan bewerken. Men staat ook ambivalent tegenover technische vernieuwingen ter verbetering van de levensomstandigheden. Een oude vrouw wordt zelfs waanzinnig als ze voor de eerste keer in haar leven elektrisch licht ziet branden.

Ook in zijn tweede roman vertelt Cofino over de moeilijkheden van deze confrontatie. In *Als het bloed op vuur lijkt* (1977) krijgt de neger Cristino hiermee te maken. Opgegroeid in Regla, een buitenwijk van Havanna van oudsher bekend als centrum van de santería (afrocubaanse godsdienstige ‘hekserij’), worstelt hij met de twee verschillende werelden.

Deze ‘trek naar de gewone man’ werd de belangrijkste leidraad in het culturele beleid. Vooral in de testimonios. Men schreef over het leven vroeger en nu op de suikerplantages, over de Varkensbaaibelevenissen, de vissers in kleine dorpjes

aan de kust, het gezinsleven vroeger en nu. Veel schrijvers woonden maandenlang in een afgelegen streek en maakten notities, snuffelden in archieven en maakten daaruit een boek. Het bekendste werd *Hier spreekt men over medestrijders en bandieten* (1975) van Raúl González de Cascorro, die over de sabotage in het Escambraygebergte schreef, het centrum van de contrarevolutie in het begin van de 60er jaren. Ook in het toneel was er een interessante ontwikkeling op gang gekomen. Al direct na 1959 was het belang van het toneel onderschreven, werden theaters en acteurs gesubsidieerd en toneelschrijvers de gelegenheid gegeven om hun stukken te laten opvoeren. Maar aan de struktuur van het toneelgebeuren veranderde er niet veel. Het vond plaats in een theater, mensen met drempelvrees kwamen daar niet. Bij een kleine groep akteurs groeide de ontevredenheid over deze blijvende kloof tussen het publiek en hen en men besloot daar wat aan te doen. In 1968 trok een groepje vanuit Havanna naar het Escambraygebergte om daar tussen de boeren te gaan werken. Zij praatten met hen over hun problemen, maakten daaruit een stuk en bespraken ook weer het resultaat. Bovendien akteerden ze dikwijls in de open lucht, midden op het land tussen de mensen. Er kwamen problemen aan de orde als de positie van de vrouw, de landbouwhervorming of de Jehovah Getuigen. Dit voorbeeld van de Escambraygroep werd door anderen gevolgd en in meerdere provincies zijn er nu dergelijke initiatieven.

Ook het literatuurbedrijf veranderde. Er kwamen overal lezerskringen en literaire werkplaatsen, waar mensen die zich voor literatuur interesseerden of zelf wilden schrijven ervaren hulp konden krijgen. Eerst gebeurde dit nog tamelijk ongecoördineerd onder verantwoordelijkheid van de Nationale Culturele Raad. Maar na het Partijkongres van 1976, waar men besloot een Ministerie van Cultuur op te richten, wordt dit centraal geleid. Onder verantwoordelijkheid van minister Armando Hart werd o.a. de sectie literatuur opgericht, waarvan Sergio Chaple, een jonge literatuurwetenschapper en schrijver het hoofd is. In zijn bureau werken Manuel Cofino López, David Buzzi (1932), Alberto Rocasolano (1935), Eliseo Diego (1920), Onelio Jorge Cardoso en vele anderen. Dit betekent echter geen bureauwerk. Onder de verantwoordelijkheid van iedere schrijver ressorteert een bepaald gebied in het land, waar hij regelmatig naar toe reist om de stand in de literaire werkplaatsen te bekijken en met de mensen over hun en zijn eigen werk te praten. Daarna brengt hij in Havanna verslag uit en vergelijkt dit met resultaten van anderen.

Ook de organisatie van de UNEAC werd veranderd. Op het tweede kongres, gehouden in het najaar van 1977, werden de problemen op een rijtje gezet. Het bleek dat het werk veel te veel op de hoofdstad was geconcentreerd en dat decentralisatie een eerste vereiste was. Daarom is er nu ook een afdeling in Santiago de Cuba en anderen staan er op het verlanglijstje. Een groot punt was de discussie over de literaire kritiek. Welke prioriteiten waren daar nu eigenlijk? Hoe moet er ‘geoordeeld’ worden? Is een testimonio bijvoorbeeld alleen een document of mag deze ook literair bewerkt worden? Er bleek een enorme behoefte aan theoretische literatuurtheorie te bestaan, waaraan men probeert tegemoet te komen.

Wel is het onderzoek naar de literatuur van eigen land voorbeeldig als men het vergelijkt met andere Caribische landen waar nauwelijks een literatuurgeschiedenis over de eigen ontwikkeling is te vinden. Daarom is er een CASA een onderzoekscentrum voor Caribische literatuur ingericht. Een voor de Spaansamerikaanse literatuur bestond er al langer. In ieder geval lijken deze problemen en aktiviteiten de literaire productie eerder te stimuleren dan te remmen. De lijst talentvolle jonge dichters en korte verhalenschrijvers is groot. Door de verscheidenheid van thema's en de verschillende stijlen is het moeilijk hierin al een lijn te ontdekken. Dit is voorlopig gemakkelijker in de romans of testimonios te vinden.

Zeker is de morele druk, die in Cuba direkt of indirekt op ieder individu wordt uitgeoefend een moeilijkheid. Het prominentste voorbeeld hiervan is Reinaldo Arnenas (1943). Zijn werk wordt op het ogenblik niet gepubliceerd, omdat hij een misdrijf heeft begaan waarvoor hij zijn straf echter al heeft uitgezeten. Daar staat tegenover dat Dora Alonso op haar zestigste jaar begonnen is kinderboeken te schrijven, dat de katholieke dichter Cintio Vitier juist zijn eerste roman heeft gepubliceerd, dat Edmundo Desnoes na lange tijd weer aan een roman bezig is, dat er dichters bestaan als Cos Cause en Victor Casaus (1944), of verhalenschrijvers als Jesus Díaz (1941) en Antonio Benítez Rojo (1931), dat er elke zondag in het amusementspark buiten Havanna literaire bijeenkomsten zijn onder leiding van de dichter Francisco Garzón Céspedes enz., enz., enz.

In Cuba zelf hebben de lezers, een publiek dat groter is dan ooit tevoren in de Cubaanse geschiedenis, het laatste woord. Hun reakties zullen beslissend zijn voor de productiviteit en de lijn in het beleid. Want om hen is het immers allemaal begonnen!

Poveda met vrouw, 1924

Yagruma*
Francisco Garzón Céspedes

Yagruma
die opstijgt
op zoek naar
de wolken.
Yagruma
zo hoog
overtrokken
met zilver.
Yagruma
spiegeling
van de maan
weerspiegeling.
Yagruma
van de lucht
schuim en
gratie.
Yagruma
die laat zien
tederheid
ons zo eigen.

Vertaling: Ineke Phaf

Mijn zuster Visia
Onelio Jorge Cardoso

Ik zat naar de hoek van de tafel te kijken en liet mijn blik afdwalen naar de plaats waar de rode weg een bocht maakt toen ik de auto, met een rode stofwolk erachter, geruisloos zag aankomen.

Mijn moeder zei altijd dat Visia op een regenachtige middag was weggegaan, maar mijn vader zei dan dat dat niet zo was, want dat zij de kippen mais aan het voeren was toen hij het geluid van de auto hoorde en de groene jurk herkende. Zeker is dat Visia op een middag is vertrokken en meer kwamen we niet te weten.

Toch bleef er iets van haar bij ons thuis achter. Iets als 'het beste', dat mijn moeder altijd op haar lippen had:

'Visia zou altijd eerst hebben gewassen en dan pas versteld,' zei ze boven mijn hoofd als ze stond te kijken hoe ik waste. Maar dát was als een verterend vuur in haar gekomen en ze is weggegaan om dat te blussen. Niemand heeft ooit precies geweten van welke dingen Visia wel hield en van welke niet, omdat ze altijd weinig had gezegd en vaak weg was.

Soms, als 's middags de hemel en de heuvels goudgekleurd waren, vertelde mijn vader, terwijl hij die kant uit keek, dat Visia op zulke middagen dwars door de aren van het espartogras, dat tot aan haar knieën kwam, naar de beek ging en daar naar de horizon bleef staren totdat de lichten in het dorp aangingen. Van hier af kun je alleen het gele schijnsel zien dat lijkt te knipogen, maar waarvan je weet dat het de lichten van het dorp zijn. Ik kon toen waarschijnlijk alleen nog maar kruipen, of misschien zelfs dat nog niet eens. Visia was hier altijd en overal aanwezig, en zelf had ze nog dat verweerde Mariabeeld aan de wand gehangen. Maar goed, ik vertelde

* Cubaanse boom

dus dat Visia op een middag is weggegaan, en mijn broer Pedro joeg toen zijn paard op achter de auto aan en kwam later snikkend en met een verhit gezicht terug.

Ik weet niet of het zo is, maar vaak zeggen ze dat ik op haar lijk, dat ik hetzelfde haar heb als zij en ik heb er lang naar gekeken in de spiegel en vind het mooi.

Eén keer is er een brief van haar gekomen met maar heel weinig woorden, en toen viel er een foto van haar uit de envelop. Ze zag er mooi uit en had felrode volle lippen. Ik weet niet hoe Visia er daarvoor uitzag, maar ze leek mij nu de mooiste van ons allemaal. Mijn moeder zei dat ze nooit zulke kringen onder haar ogen had gehad en ook nooit zo had gekeken en ze gooide de foto op de grond en begon te huilen. Ik raapte hem op en bekeek hem. Ik zag een paar hoge hakken weggezakt in het zand en daarachter de woeste zee. Door de wind waren er een paar donkere haren over haar voorhoofd gewaaid. Er stonden ook een paar mannen op in korte broek, en een van hen, vlak achter Visia, hield een lege fles boven haar hoofd. Het was een forse lachende man en zijn bruingebrande jukbeenderen en kale hoofd glansden in de zon. Mijn vader zei dat hij de foto niet wilde zien, maar later liet hij Pedro er alleen het hoofd van Visia uit knippen en stopte dat in het dekseltje van zijn horloge. Ik begrijp niet waarom dit soort dingen met Visia gebeurden. Ze was zoals ze hoorde te zijn, maar tegelijk ook weer niet. Maar ik hield in stilte van haar, en toen we hier die vier dagen storm had-

den dacht ik dat zij, als ze hier geweest was, die wind zeker bedwongen zou hebben. Op een keer zelfs wilde ik ‘God’ zeggen en zei ik per ongeluk ‘Visia’. Zelfs dat is me eens overkomen.

Mijn oom, die af en toe bij ons kwam, zei dat je van een avocadostruik niets anders kunt verwachten dan avocado's en dan keek hij slinks naar mijn moeder. Mijn oom liep altijd in een glimmende rijbroek rond en op al zijn land had hij suikerriet staan. Hij heeft nooit iets goeds gezegd over Visia. Op een dag zei mijn vader dat hij niet langer wilde horen wat hij van haar dacht, omdat hij toch altijd alleen maar dát in zijn hoofd had, mijn oom dan, eeuwig en altijd dát, en dat hij daar niet meer over moest praten.

Het kwam zelfs zover dat hij hem vroeg te vertrekken. Diezelfde nacht werd ik wakker van het lawaai en de harde woorden en toen kwam mijn moeder en zei dat ik maar rustig moest gaan slapen, dat het ergste was gebeurd. Ik kwam niet te weten wat het ‘ergste’ was en mijn oom kwam nooit meer bij ons thuis. Soms, als de suikerrietkappers langs onze poort kwamen, liep mijn moeder naar de weg om ze te vragen of ze misschien ergens op 's heren wegen een knap meisje hadden gezien met zwart haar en getrouwd met een forse kale man. Ze zeiden van niet, zij waren plattelandsmensen en die Visia zou wel ergens in een wat groter dorp wonen met haar man. Maar op een middag bleef een van hen nadenkend staan en stelde mijn moeder een paar vragen. Ze knikte van ja, waarop de man zei: ‘Maar die heeft geen man’ - Het gezicht van mijn moeder moet hem toch wel erg verbaasd hebben, want onmiddellijk boog hij zijn hoofd, plukte aan zijn baard en zei tenslotte:

‘Ik bedoel, als ze die heeft zal hij wel ergens buiten geweest zijn toen ik er was, mevrouw.’ Mijn moeder zei niets, maar ze vroeg de mannen die langskwamen nooit meer naar haar.

Er zijn toen vele jaren voorbijgegaan en ik groeide op en wilde zoals Visia zijn. Als mijn vader zijn middagdutje deed zocht ik in zijn zakken, haalde zijn horloge eruit en dacht heel sterk aan mijn eigen gezicht terwijl ik naar het hare keek.

Ik zei net dat er veel tijd voorbij was gegaan, er waren al wel tien suikeroogsten geweest. Pedro had al een eigen stukje grond in de Sierra en twee zonen die de ossen voor hem menden, toen ik verder keek dan de hoek van de tafel en de auto aan zag komen hobbelen, met een rode stofwolk erachter. Ik geloof dat ik het in mijn hart direkt wist. Ik zag haar al van ver met een grijze jurk aan. Toen moeizaam uitstappen en iets aan de chauffeur geven en daarna de auto vertrekken. Ze stond nu tegen een paal van de omheining geleund, keek deze kant op en nam alles gretig in zich op.

‘Visia,’ schreeuwde ik, ‘mama, Visia is er!’

Mijn moeder was net wat natte doeken aan het uithangen en liet die allemaal uit haar handen vallen. De trillende stem van mijn vader kwam uit de richting van de deur.

‘Nee, dat kan niet waar zijn!’

Ik rende naar haar toe en keek naar haar gezicht. Haar ogen lagen diep en ze had al een paar grijze haren. Ze wilde tegen me glimlachen maar er rolden een paar tranen uit haar ogen. Toen kwam ze naar me toe, pakte me bij mijn paardestaart beet en zei met een vermoeide stem tegen me:

‘En, hoe hebben ze jou genoemd?’

‘Rosa,’ zei ik tegen haar, meer met mijn hart dan met mijn stem. En toen mijn moeder even later kwam begrepen we dat Visia nauwelijks meer kon lopen. We moesten haar ondersteunen en naar de schommelstoel brengen. Mijn vader wou de kamer niet uitkomen, maar toen mama hem zei dat Visia nauwelijks nog kon lopen, kwam hij toch om haar te zien. Toen zag ik hoe mijn moeder, die Visia's

benen vasthield, de meest smekende blik naar mijn vader wierp die ik ooit in haar ogen heb gezien. Hij zei alleen maar:

'Het lot heeft het zo gewild.'

Ik kon niet meer. Ik rende weg om mijn hoofd in het espartogras te verbergen zodat niemand me zou zien huilen.

Dit jaar luiden de kerstklokken al weer bijna. Mijn moeder is al helemaal rimpelig en kromgegroeid. Pedro wil ons met zich meenemen en onze grond verkopen. Mijn vader wil nog niet. Hij zegt dat hij best nog wel wat kan doen. Boven de deur hebben we een groot portret van Visia hangen van toen ze nog klein was met daaronder een aardewerk vaas altijd vol met witte bloemen. Nu zou ik op niemand meer willen lijken!

Vertaling: Truus van Delft

Met m'n ogen dicht
Reinaldo Arenas

Tegen u zal ik het wel zeggen, omdat ik weet dat als ik het aan u vertel, u mij niet in m'n gezicht zult uitlachen en ook niet boos op me zult worden. Maar niet tegen mijn moeder. Tegen mama zal ik niets zeggen, want als ik dat zou doen zou ze daar constant over door blijven zeuren en me op m'n kop geven. En hoewel ze daar eigenlijk wel alle reden toe zou hebben, wil ik geen enkele goede raad of waarschuwing horen. Want ik houd niet van goede raad of waarschuwingen.

Daarom. Omdat ik weet dat u niets tegen me zult zeggen vertel ik u alles.

Omdat ik pas 8 jaar ben ga ik elke dag naar school. En daarmee begint alle ellende, want ik moet heel vroeg opstaan, als het krielhaantje dat tante Grande Angela mij heeft gegeven nog maar twee keer heeft gekraaid; mijn school is namelijk nogal ver weg.

Rond zes uur 's morgens begint mama me al lastig te vallen om me op te laten staan, en dan zit ik om zeven uur al rechtop in mijn bed mijn ogen uit te wrijven. En dan moet ik alles op een holletje doen, snel mijn kleren aantrekken, hard naar school rennen en vlug de rij inschieten omdat de bel al is gegaan en de juffrouw bij de deur staat te wachten.

Maar gisteren ging het anders, want tante Grande Angela moest naar Oriente en al vóór zeven uur met de trein mee. Het werd een enorme drukte bij ons thuis, want alle buren kwamen afscheid van haar nemen en mama werd zo zenuwachtig dat ze juist toen ze het water op de koffie wilde gieten de pan met kokend water uit haar handen liet vallen en haar voet verbrandde.

Het was zo'n verschrikkelijke herrie dat ik wel wakker moest worden. En omdat ik nu toch wakker was besloot ik om maar op te staan.

Eindelijk, na veel gezoen en omhelzingen kon tante Grande Angela vertrekken. En ik ging meteen op weg naar school, hoewel het nog tamelijk vroeg was.

Vandaag hoef ik tenminste niet te rennen, zei ik bijna glimlachend tegen mezelf. En ik ging op weg, heel kalmpjes aan natuurlijk. En toen ik de straat over begon te steken struikelde ik over een kat die in de goot lag te slapen. Wat een plaats om te slapen heb je uitgezocht, zei ik tegen hem en ik tikte even tegen hem aan met het puntje van mijn voet, maar hij bewoog niet. Toen ging ik op mijn hurken naast hem zitten

en zag dat hij dood was. Arm dier, zei ik, hij is vast door een auto overreden en toen door iemand hier neergelegd, zodat hij niet nog vaker overreden zou worden. Wat jammer, want het was een grote rooie kat die vast nog helemaal geen zin had om dood te gaan. Nou ja, niks meer aan te doen. En ik liep door.

Omdat het nog vroeg was ging ik naar de snoepwinkel, die wel een beetje ver van school is, maar waar ze altijd lekkere frisse snoepjes hebben. In die snoepwinkel staan ook twee oude vrouwtjes bij de ingang met uitgestoken handen te bedelen, ieder met een mandje. Op een dag gaf ik ze allebei een stuiver en toen zeiden ze precies tegelijk tegen mij: ‘Moge God een heilige van je maken.’ Ik moest daar erg om lachen en pakte mijn portemonnee en stopte nog twee stuivers in die rimpelige handjes vol vlekken en weer zeiden ze: ‘Moge God een heilige van je maken,’ maar toen kon ik er al niet meer zo om lachen. En sindsdien kijken ze mij iedere keer als ik daar kom met hun sluwe rimpelige gezichten aan en dan moet ik ze elk wel weer een stuiver geven. Maar gisteren kon ik ze echt niets geven, want zelfs het kwartje dat ik had meegekregen voor mijn eten had ik al aan chocoladetaartjes uitgegeven. En daarom ging ik door de achterdeur naar buiten, zodat de twee oude vrouwtjes me niet zouden zien.

Ik hoefde nu alleen nog de brug over en dan nog twee blokken om bij school te komen.

Op de brug bleef ik even staan omdat ik beneden aan de oever van de rivier een verschrikkelijk geschreeuw hoorde. Ik ging over de leuning hangen en keek: een heel koor jongens, grote en kleine, had een waterrat in een hoek gedreven en ze joegen hem op met hun geschreeuw en met stenen. De rat rende van de ene kant naar de andere, maar hij kon niet ontsnappen en liet een doordringend wanhopig gekrijs horen. Tenslotte pakte een van de jongens een bamboestok en sloeg er hard mee op de rug van de rat waardoor zijn vel opensprong. Toen renden alle anderen naar de plek waar het beest lag en onder vreugdesprongen en triomfkreten pakten ze hem op en gooiden hem in het midden van de rivier, maar de dode rat zonk niet en bleef ondersteboven drijven totdat hij door de stroming werd meegenomen.

Luid schreeuwend gingen de jongens naar een andere bocht van de rivier. En ik liep ook weer verder.

‘Gossie,’ zei ik tegen mezelf, wat makkelijk is het om over de brug te lopen. Je kunt het zelfs met je ogen dicht doen, want aan de ene kant heb je de leuning waardoor je niet in het water kunt vallen en aan de andere kant de stoeprand als waarschuwing om niet op straat terecht te komen. En om het uit te proberen deed ik mijn ogen dicht en liep verder. Eerst hield ik me nog met één hand aan de leuning van de brug vast, maar al gauw was dat niet meer nodig. En ik liep door met m'n ogen dicht. En zegt u het alstublieft niet tegen mijn moeder, maar met je ogen dicht zie je veel dingen, en zelfs veel beter dan wanneer je ze open hebt... Het eerste wat ik zag was een grote geelachtige wolk die sterker glansde dan andere wolken, net zoals de zon tussen de bomen bij zonsondergang. Toen kneep ik mijn ogen stevig dicht en de roodachtige wolk werd blauw. Maar niet alleen blauw, ook groen. Groen en paars, alsof het een regenboog was, zo eentje die verschijnt als het hard heeft geregend en de aarde bijna verdronken lijkt door al het water dat erop is gevallen. En met m'n ogen dicht begon ik te denken aan de straten en de dingen en ik liep maar door. En ik zag mijn tante Grande Angela uit huis komen. Maar niet in haar jurk met rode stippen die ze altijd aandoet als ze naar Oriente gaat, maar in een lange witte jurk. En omdat ze zo lang is leek ze wel een telefoonpaal met een laken erom heen. Maar het was goed te zien. En ik liep verder. En weer struikelde ik over de kat in de goot. Maar nu sprong hij op, toen ik even tegen hem aan tikte

met het puntje van mijn voet, en rende weg. De glanzende rooie kat rende weg omdat hij leefde en geschrokken was toen ik hem wakker maakte. Ik moest vreselijk lachen toen ik hem weg zag schieten met de haren op zijn rug zo recht overeind dat het leek of hij vonken zou gaan schieten.

En ik liep weer verder met mijn ogen natuurlijk nog steeds goed dicht. En zo kwam ik weer bij de snoepwinkel terecht. Maar ik kon niet één snoepje kopen, omdat ik zelfs het laatste kwartje dat ik had meegekregen voor mijn eten al had uitgegeven, en daarom ging ik er alleen maar naar staan kijken door de ruit. En toen ik daar zo stond te kijken hoorde ik opeens twee stemmen vanachter de toonbank tegen me zeggen: ‘Wil je geen snoepje hebben?’

En toen ik opkeek zag ik tot mijn verbazing dat de winkeljuffrouwen de twee oude vrouwtjes waren die altijd bij de ingang van de snoepwinkel stonden te bedelen. En ik wist niet wat ik moest zeggen. Maar ze raadden kennelijk wat ik wilde en pakten glimlachend een grote bijna rode taart met chocolade en amandelen. En ze stopten die in mijn handen. Ik was dolblij met die grote taart. En ik liep naar buiten.

Toen ik op de brug liep met de taart in mijn handen hoorde ik weer dat geschreeuw van de jongens. En met m'n ogen dicht leunde ik over de leuning van de brug en zag ze daar beneden snel naar het midden van de rivier zwemmen om een waterrat te redden, want het arme dier leek ziek en kon niet zwemmen.

En de jongens haalden de rat uit het water en legden het trillende dier op een steen in het zand zodat het wat bij zou kunnen komen in de zon. Toen ging ik ze roepen om naar me toe te komen en allemaal samen de chocoladetaart op te eten, want die grote taart zou ik toch nooit in mijn eentje op kunnen krijgen.

Eerlijk, ik wou ze echt roepen. En zelfs hield ik mijn handen met de taart erop omhoog, zodat ze hem zouden zien en niet zouden denken dat wat ik ze wilde vertellen gelogen was en om ze snel te laten komen. Maar toen, - boem! - reed er een vrachtwagen bijna dwars over me heen midden op de straat waar ik ongemerkt op terecht was gekomen.

En hier ziet u mij nu, met m'n benen helemaal wit van de pleisters en het gips. Even wit als de muren van deze kamer waar alleen in het wit geklede vrouwen binnenkomen om me een prik te geven of een tabletje, dat natuurlijk ook wit is. En denk nu maar niet dat ik u wat heb voorgelogen. Denkt u alstublieft niet dat ik, omdat ik wat koorts heb en al maar klaag over de pijn in mijn benen, leugens vertel, want dat is niet waar. En als u wilt controleren of het echt zo is gebeurd, moet u maar naar de brug gaan, want daar zal hij nog wel liggen, helemaal verspreid over het asfalt, die grote bijna rode taart met chocolade en amandelen die de twee oude vrouwtjes uit de snoepwinkel me hebben gegeven.

Vertaling: Truus van Delft

Over een verdwenen landschap
Manuel Cofiño López

We werkten daar als paarden op die plek die niet meer bestaat, tenminste, voor de mensen niet meer zichtbaar is. Maar voor ons zal die er altijd zijn, daar achter het water, met hetzelfde landschap, dat eeuwige stof en die eeuwige modder.

Want als het regende was alles modder en in de droge tijd was alles stof.

In de regentijd kwam het water de barakken in. Door de vochtige wind werden je kleren maar niet droog en vlak boven de grond bleef de warmte plakkerig hangen.

De zware vochtige lucht kwam door je mond of je neus naar binnen en bedwelmde je. De dauw bleef tot laat op de bladeren liggen. Als het licht werd steeg er van de grond een blauwachtige waas op en boven de vochtige aarde duurde het altijd lang voor de nevel optrok.

De modder leek nooit te zullen verdwijnen.

In de droge tijd zat alles onder het stof, een fijn stof dat in de lucht hing en overal in ging zitten, alles bedekte, nooit direkt neerviel, door de ramen van de barakken naar binnen kwam, door de kieren naar binnen sloop, neerdwarrelde op het eten, zich ophoopte op de vloer, op je huid bleef zitten, vastkleefde op je lippen, waardoor er een moddersmaak achter bleef in je mond als je met je tong langs je lippen streek. Al heel vroeg in de morgen brandde de zon aan de hemel en de wind werd steeds heter en harder en voerde het roodbruine stof mee dat als regen op het kamp neerviel.

Het stof leek nooit te zullen verdwijnen.

‘Een vreselijk oord,’ zei Zoilo Pando. ‘Als het hier geen modder regent, regent het stof.’

En Lucas zei op een dag:

‘Als ik geen communist was zou ik deze plek verafschuwen.’

En Taño zei:

‘Ik drink eigenlijk wel niet, maar zodra we hier klaar zijn ga ik me bezuipen. Als ik hier vandaan kom wil ik een hele week dronken blijven.’

En Domingo Familia zei:

‘Wat ben ik hier verdomme komen doen. Dit is nog erger dan de hel van de pastoors. Dit is sterven in een langzaam verterend vuur. Als dit klaar is krijgen ze mij nooit meer voor zoiets.’

We waren vrijwilligers, maar er waren problemen ontstaan. Sommigen van ons konden het niet uithouden en vertrokken, anderen werden ziek en kwamen niet meer terug, en weer anderen moesten we dwingen om weg te gaan.

Op de werkbijeenkomsten sprak Lucas ons altijd over het belang van het stuwmeer, over het feit dat de natuur bedwongen moest worden, zodat er geen overstromingen meer zouden kunnen komen en ook geen perioden van droogte, over discipline, plichtsbesef en al dat soort zaken.

Ik probeerde het vol te houden en zei niets. Ik was 18 jaar en had er geen idee van hoezeer die modder en dat stof een deel van mijzelf zouden worden, ook wist ik niet dat een mens altijd het meest geeft om de dingen die hij met zijn eigen handen maakt en om de plaatsen en de mensen die we door het leven gedwongen moeten achterlaten, evenmin wist ik iets van die ogenblikken die voor altijd in iemands geheugen blijven gegrift. 's Avonds keek ik naar de hemel en boven die aarde leek hij wel een belediging, leek hij onnatuurlijk.

Mongo vond hem wel mooi en zei dat hij wel uit juwelen leek te bestaan. En hij maakte ons attent op de eerste spoetnik die we ooit zagen. Hij ontdekte ze altijd tussen de sterren en maakte dan zoveel lawaai dat de hele barak er door wakker werd. Toen hij op een avond Domingo Familia wakker maakte om hem dat sterretje aan te wijzen dat daar tussen de sterren bewoog, zei Domingo tegen hem: ‘Verdomme, moet je die dingen daar boven zien gaan, en wij zitten hier beneden als in de oertijd.’

De dagen waren lang en de avonden kort. Alles wat je daar deed was slapen, werken en eten. Dromen was onze enige afleiding. Als we een rustpauze hadden,

praatten we over van alles en nog wat. We wisten alles van elkaar; ieder van ons wist alles over de vrouw, de kinderen, het huis of de verloofde van de ander. Ieder had een stokpaardje. Dat van Domingo Familia was eten, zijn gezin en bier. Van Taño, een kamer en een vrouw die in bed op hem lag te wachten. Van Zoilo, gevloek over het stof en de modder. Mongo, de sterren en de planeten, ruimtereizen en satellieten. En Lucas had het over dammen, stuwmeren, de cycloon Flora, het geweten, plichtsbesef en opofferingen. Lucas was altijd optimistisch en daarom vonden we hem de ene dag aardig, maar vervloekten hem de volgende dag, en vonden hem ook wel eens een onruststoker. Maar hoe dan ook, we wisten dat elke dag er weer een minder was en dat we de plicht hadden het werk af te maken. 's Avonds praatten we veel, zoals ik al zei. Ik weet niet of we het deden om de tijd te doden of om onze eenzaamheid te bestrijden of onze vermoeidheid. We dachten dat we elkaar door en door kenden, maar we kenden elkaar nauwelijks.

We werkten dag en nacht. We hadden die dam met een verbeten, een wanhopige inspanning gebouwd. We droomden maar van een ding: nooit meer één voet op die vervloekte plaats zetten. We droomden alleen maar van onze laatste dag daar, van onze terugkeer naar huis. We werkten zo verwoed dat Lucas de mensen vaak moest dwingen te gaan rusten.

En eindelijk, vlak voor een 26e juli kwamen we klaar met de bouw van de stuwdam. Dat afschuwelijke oord verdween onder het water. Er kwamen vrachtwagens met pioniers die een hoop herrie maakten en luidkeels zongen. En de vrouwen kwamen zingend naar ons toe. Het leek wel of er een vreugdewolk op ons afkwam en ons omhulde. Toen begonnen ze allemaal in koor te zingen, enige honderden gezonde, luide, krachtige stemmen. Vanaf een van de hijskranen gooide een federada[1.] een bos bloemen op het water. Uit de luidsprekers kwam marsmuziek. De cameramannen wrongen zich in duizend bochten om mooie opnamen te maken. De verslaggever zei door de microfoon:

'Deze stuwdam heeft een stuwmeer met een capaciteit van 15 miljoen kubieke meter water. Deze mannen hebben de natuur en het landschap veranderd. Deze mannen hebben een basis gelegd voor de ontwikkeling van deze streek. Laten we kijken naar de gezichten van deze helden van de arbeid, deze jongemannen die volwassener zijn geworden door het bouwen van deze dam.'

En dan had je onze gezichten moeten zien! Lucas was mager geworden en had kringen onder zijn ogen, maar hij zag eruit als een gelukkig mens die zojuist zijn taak heeft volbracht. 'Het is vandaag werkelijk een van de belangrijkste dagen van mijn leven,' zei hij toen ze hem interviewden. En niemand twijfelde daaraan.

's Avonds gingen we naar bed. Ik keek naar de hemel en die leek me nu anders. We sliepen nauwelijks. 's Morgens begonnen we het kamp op te breken. Een paar dagen later kwamen er een aantal vrachtwagens. Onze koffers werden opgeladen en we vertrokken. De vrachtwagens werden gestart. Dit was de dag waar we zo vaak over hadden gesproken, waar we zolang op hadden gewacht, zoveel over hadden gedroomd. De vrachtwagens reden al en achter ons werd de dam steeds kleiner. Niemand zei iets. Niemand begon te schreeuwen of te zingen. Taño sprak niet over zijn voorgenomen dronkenschap. Zoilo vloekte niet over de modder en ook niet over de stof. Mongo keek niet naar de hemel, maar achterom naar de

Vervolg zie pag. 87

Eindnoten:

1. federada - vrouw van de Federacion de Mujeres Cubanas - Cubaanse Vrouwenorganisatie.

Louis Ferron: De droom ten einde gedroomd
André Matthijsse

Zoveel is zeker in deze voorgegoochelde wereld of Louis Ferron wordt in de loop van de jaren negentig (waarschijnlijk 1992 of anders 1995 of 1998) met de P.C. Hooftprijs bedacht. Zoiets is voorspelbaar, zo zit ons systeem van literaire waardering nu eenmaal in elkaar; Harry Mulisch kreeg de staatsprijs toch ook voor 1980? Welk jaar het wordt zal afhangen van het (dan al bijna literair-historisch) onderzoek door de betreffende commissie van advies, die haar meest lastige obstakel zal vinden in de jaren zeventig: de debuutjaren van Louis Ferron als romancier; de jaren van zijn omvangrijke cyclus over het fascisme. Toen werd er immers van alles over Ferron beweerd. Zo schreef de criticus Kees Fens, die destijds als bijzonder gezaghebbend gold, in 1976 naar aanleiding van Ferrons derde roman, *De keisnijder van Fichtenwald*, over ‘de lege kern van deze hele komedie’, waarmee Ferrons romans tot dan toe het konden doen. Een tweetal citaten uit Fens' bespreking:

> Ferron heeft in anderhalf jaar tijd drie in dikte toenemende romans gepubliceerd: *Gekkenschemer*, dat in het Duitsland van de negentiende eeuw speelt, *Het Stierenoffer* waarin Duitsland in de ontstaanstijd van het Nazi-dom in beeld komt, en nu de omvangrijke roman *De keisnijder van Fichtenwald*, die eveneens in Duitsland speelt, tijdens en kort na de tweede wereldoorlog. Alles tezamen voor een Nederlands auteur, zeker voor een beginnend schrijver, een heel ongewone prestatie. Er kan weinig op tegen zijn de romans als een trilogie te zien met het nazisme als hoofdidee: de verre oorsprong, het ontstaan en tenslotte de voltooiing en het vervolg. Er was alle kans geweest dat de romans, wanneer ze geschreven waren door de ‘onzichtbare verteller’ in de idee waren blijven steken, met als resultaat het geïllustreerde tractaat, juist waar het hier gaat om wat je gerust kunt noemen historische romans, waarvan de historische kant en de interpretatie daarvan langzamerhand wel bekend mag heten.
> Ferron heeft, als meer schrijvers van historische romans, de verleden tijd scherper pogen te stellen en de romanfiguur tot meer dan een bekend historisch personage trachten te maken, door te kiezen voor de ik-vorm. Maar daarmee heeft hij zich weer moeilijkheden van heel ander soort op de hals gehaald. En daar is hij, zeker in het geval van de tweede en derde roman, mijns inziens niet uitgekomen. Wat de figuren door de gekozen vorm aan geloofwaardigheid wonnen, verloren zij meteen aan de cliché-matigheid. Van de taal. En naar achteraf blijkt ook van de ideeën. Die uiteraard de taal beïnvloed hebben.

Het tweede citaat:

> Of die ideeën nu juist zijn of niet of het platte product zijn van veel walswerk, doet niet ter zake. Zaak is wel, dat de auteur een literair falliete boedel heeft gekozen om zijn toneel te vullen. Waardoor de personages die in die boedel moeten spelen en daarvoor representatief zijn, al bij voorbaat machteloos zijn. Boedel en personages zijn op. Waardoor de roman bevestigt wat bekend is en niets onthult.

Fens' conclusie was dan ook: ‘Kitsch als symbool van kitsch. Alles is dan net echt. En dat betekent ook: niet slecht. Wat in elk geval wil zeggen: niet helemaal goed.’ Zoals gezegd was Fens gezaghebbend. Zijn idee dat we hier met een trilogie te doen hadden (de andere misvattingen buiten beschouwing gelaten), zette zich dus vast. In de in die jaren enigermate bekende interviews met jonge Nederlandse schrijvers door, de eveneens jonge Nederlandse schrijvers, Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper, gebundeld in het boek *Het nieuwe proza*, werd het in het gesprek met Louis Ferron bevestigd zonder dat deze het ooit tegensprak. Het moest dus wel zo zijn, en dus sprak de criticus Jacques Kruithof in 1979 naar aanleiding van *De gallische ziekte*, Ferrons vijfde en laatste roman uit die cyclus, over de vierde. Want *Turkenvespers*, Ferrons vierde roman die in 1977 was verschenen en in Wenen speelde, paste niet in het door Fens ontwikkelde, inmiddels autonoom voortlevende beeld dat men van dit romanwerk had. Dit beeld, zelf cliché geworden, stond een meer open beschouwing van Ferrons cyclus dusdanig in de weg dat het me niet zal verwonderen als het 2001 wordt voordat de commissie er uit is en die staatsprijs afkomt.

Het obstakel waar het hier om gaat, is de misvatting dat die romans van Louis Ferron het nazisme, of, zoals elders gelijksoortig is getypeerd, het facisme tot onderwerp zouden hebben. Dat is voor essayistiek op de korte baan, wat literatuurkritiek met name in dagbladen is, weliswaar kernachtig uitgedrukt, maar je kunt met evenveel recht zeggen dat het gemakkelijk is gezegd en een hoop problemen bespaart. Zo'n karakteristiek omzeilt de vraag naar de beweegredenen van een schrijver om zich bezig te houden met een morbide cultuur, gaat vragen naar het waarom van diens fascinatie uit de weg. En dan hinkel je al snel op het verkeerde been.

Toch is er niet om heen te komen dat Louis Ferron in zijn romans en andersoortige publicaties uitzonderlijke belangstelling aan de dag heeft gelegd voor juist het banale, het cliché-matige. De in 1978 verschenen bundeling van verspreid gepubliceerde opstellen, *De hemelvaart van Wammes Waggel*, onderstreepte dit ten overvloede: Louis Davids, Winnifred Wagner, Céline etcetera; niet bepaald namen die wijzen op die karakteristiek, die in ieder geval eerder dan op analyse

op fascinatie wijzen. Er zijn in dit verband aan deze bundel wel enkele citaten te ontlenen, die een wellicht verhelderend licht werpen op Ferrons eigen kijk. In *De passie van een romanschrijver*, over Ferrons tekstbewerking van de *Mattheus Passie* (van toneelgroep Baal) heet het onder meer:

> Aan waarden en waarheden heb ik geen boodschap. Achter iedere waarheid schuilt een tegengestelde waarheid en iedere waarde is ontstaan uit haar tegendeel. De wereld is een ál te doorzichtig geschilderd decor en de spelers vallen ál te vaak uit hun rol of menen daarentegen juist dat hun rol iets met de werkelijkheid gemeen heeft. De werkelijkheid van, pakweg, de laatste tweehonderd jaar is een voorgegoochelde fictie, een droefmakend zootje dat alleen nog maar boeit door zijn hoge kitschgehalte. Niets is nog iets. Schijnbare substantie wordt gesuggereerd door een omhaal van woorden en gebaren. Dat aan te tonen was mij voldoende.

En (veelzeggend):

> Hij (de componist Andriessen) had woorden als ‘cultuurpolitiek’ en ‘anti-fascisme’ laten vallen. Begrippen die mij weliswaar niet onsympathiek zijn, maar waar ik, uit de aard van mij tot kunst verheven twijfelmoedigheid geen raad mee weet. De burger Ferron kan er mee uit de voeten, maar men had nu eenmaal de schrijver ingehuurd.

In het opstel *Karl von Clausewitz en de mythische constanten* (het enige niet eerder gepubliceerde artikel uit *De hemelvaart van Wammes Waggel* en daarom misschien wel van bijzondere betekenis) schrijft Louis Ferron over Paul Rodenko en diens essay Gedoemde dichter:

> In zijn karakterisering van deze dichters, maakt hij zich niet alleen sterk voor de in zijn essay met name genoemden, maar lijkt hij bovendien het gedoemd zijn van een dichter als wezenskenmerk van het genus te willen stellen. Het gedoemd zijn is dan een lotsbeschikking die tot karaktertrek is uitgegroeid. De dichter heeft het lot in eigen hand genomen en doet er nu juist mee wat een niet-dichter nooit of te nimmer zal doen. Hij stelt zijn lot opnieuw afhankelijk. Niet van de hem omringende wereld, maar van de strijd der tegenstellingen die hij bewust of onbewust in zichzelf oproept.
>
> (...)
> Is het gewaagd te veronderstellen dat de dichter ageert vanuit een fundamenteel onvermogen? Uit een manco in feite? Welnee. Bezien we zijn broeders in andere kunsten, dan blijkt dat ook zij bepaald worden vanuit een onvermogen. En welk dat onvermogen is, blijkt dan juist bepalend voor hun roeping. Wie niet kan leven, leeft het leven van een alter ego of van anderen; hij wordt schrijver.
> En naarmate zijn onvermogen tot leven groter is, is hij een groter schrijver.

Omdat Louis Ferron één van die schrijvers is, die altijd en overal met hetzelfde thema (dat ene: het zijne) in de weer zijn, kunnen deze citaten op hemzelf en zijn romans worden teruggeworpen. En dan komen die romans in een heel ander perspectief te staan. Dan is van geen historie en haar failliete boedel, van geen droefmakend zootje meer sprake, maar, vooralsnog, alleen van een decor, van suggestie. Het is eigenlijk heel merkwaardig dat algemeen wordt aangenomen dat

bijvoorbeeld Ferrons romandebuut *Gekkenschemer* (1974) in het Duitsland van Bismarck speelt. Dit is dan wel op het boekomslag te lezen, maar de roman zelf bevat geen enkele directe aanduiding over de plaats en tijd van handeling. De roman komt op niets anders neer dan op een monumentale schijnwereld. En met de twee volgende romans, *Het stierenoffer* (1975) en *De keisnijder van Fichtenwald* (1976), is het in feite niet anders gesteld.

Hoe letterlijk monumentaal de schijnwereld van Louis Ferron is, blijkt uit het slot van *Gekkenschemer.* De hoofdpersoon Ferdinand voegt zich dan bij de verstoten componist Wahler en hun vorst.

> Een ongekende vermoeidheid nam bezit van onze lichamen (...) Maar wij werden sterker en onverzettelijker. De lagen schimmel en mos op onze kleren waren bedrieglijk. Want daaronder had de verstening bijna zijn definitieve stadium bereikt. Bewegen deden we ons niet meer (...) We waren van verleden ontzwaveld en lichamelijke aandoeningen hadden geen vat meer op ons. Een helder en verlost denken ging in ons om (...) Het paviljoen werd afgebroken. Er werd een pier aangelegd voor pleziervaartuigen. Ons liet men staan (...) Kinderen kropen op onze schoot, sloegen hun armen om onze nek en lieten zich stralend lachend fotograferen. Het was zo dood in ons, zo gelukzalig dood. Het was de verlossing waar we naar hadden gestreefd. Het geluk van niets te zijn dan wetend basalt, aan tijd ontstegen...

Ook *Het stierenoffer* kan moeilijk een historische roman worden genoemd. In deze roman komt Ferdinand terug in de persoon van Florian. En ook in deze roman wordt dit centrale personage omringd door door de schrijver vervormde historische personages. Het decor met Richard Wagner en Ludwig II van *Gekkenschemer* is hier vervangen door een decor dat de suggestie van de republiek van Weimar wekt. Zoals Ferdinand onttrekt ook Florian zich aan de historische werkelijkheid; gezeten op de rug van een enorme vleermuis:

> En terwijl de besmettelijkste aller kwalen zich over de stad, het land en de hele wereld verbreidde, verhief Fladder zich voor de laatste maal in majesteitelijke vlucht. Steeds hoger en hoger, tot daar waar de lucht dun wordt en de verbeelding zich voedt met het schoonste aller visioenen: het kosmische blauw dat voorbij de laatste sterren reikt.

In *De keisnijder van Fichtenwald* ondergaat de hoofdpersoon die dan Friedolien heet, alweer zo'n mythologisch einde. Helemaal duidelijk is het in deze roman niet, maar het zou best eens kunnen zijn, dat Friedolien de schizofrene afsplitsing is van dr. Jankowski die Fichtenwald beheert, zoals door Diepstraten & Kuyper is uitgedokterd. In dat geval bestaat Friedolien, de hoofdpersoon niet eens meer. Verwonderlijk is dat niet, want, om even vooruit te lopen, zowel het slot van *Het stierenoffer* als het laten ineen smelten van verschillende personages zullen in *De gallische ziekte* het materiaal leveren voor een ware katharsis.

Een katharsis waarvoor? Eerder heb ik gezegd dat in de romans van Louis Ferron *vooralsnog* alleen van suggestie, van decors sprake was. De verschillende personages rond de drie genoemde hoofdfiguren vertonen dan ook een grote mate van gelijkenis, terwijl de relatie die de drie hoofdpersonen met hen onderhouden dezelfde grondtrekken hebben. Dit geldt met name voor de vrouwen. Maar dat blijft niet zo. Speelt *De keisnijder van Fichtenwald* zich tijdens de oorlog af, in een milieu dat zo scherp is getekend dat het niet meer uitsluitend de suggestie van Duitse, fascistische omstandigheden geeft, in Ferrons vierde roman, *Turkensvespers* wordt het decor verplaatst naar Oostenrijk, naar het Wenen van rond de eeuwwisseling.

Maar ditmaal neemt het spel van schijn en werkelijkheid nog grotesker vormen aan. Uit het element van tijdloosheid, dat in de vorige romans zo'n belangrijke

functie bij de decorbouw had, wordt hier de consequentie getrokken. De tijd is op hol geslagen. Terwijl Wenen wordt belegerd door de Turken is het bijvoorbeeld mogelijk om naar een Amerikaanse film te kijken.

Het is het Wenen van Freud en Wittgenstein, de stad waar Musil bij Mahler komt dineren. Niet een werkelijk tijdbepaald Wenen dus, maar een stad als sfeerbepaling voor een denkwereld. Het fin de siecle, waarin de Europese cultuur de eerste serieuze tekenen van verval begon te vertonen, haar identiteit begon te verliezen. Het ligt bijna voor de hand dat de hoofdpersoon ditmaal Kaspar Hauser heet, immers de beroemde personificatie van het zoeken naar identiteit. Het is zelfs mogelijk dit aspect letterlijk te nemen - en de roman geeft daarvoor ook een verwijzing -: met *Turkenvespers* maakt Louis Ferron een begin zichzelf in de door hem ontworpen decors te zoeken, gaat hij op zoek naar zijn eigen identiteit in het in zoveel toonaarden beschreven schrijvers-referentiekader. Wat voor deze gedachte pleit is het gegeven dat de schijnwereld in *Turkenvespers* niet is afgerond. Hauser vertelt weliswaar zijn eigen verhaal over zijn vreemde belevenissen in dat vreemde Wenen, maar uiteindelijk blijkt dat dat allemaal een film is. Een film over hemzelf, waarnaar hij kijkt, waarin hij meespeelt terwijl hij zijn verhaal vertelt; een dubbele beweging die niet sluit. Het niet mogelijke als hoogtepunt van drogbeeld en illusie.

Bovendien onderscheidt Kaspar Hauser zich in niets van zijn voorgangers Ferdinand, Florian en Friedolien. Even 'gek', even naïef. Leurt Ferdinand met prentbriefkaarten waarop erotische voorstellingen zijn te zien, bij Kaspar zijn het filmbeeldjes. Wie zich een beeld heeft gevormd van de erotische relatie tussen Ferdinand en mevrouw D'Azay in *Gekkenschemer*, heeft dat min of meer ook van de relatie tussen Florian en Erica in *Het Stierenoffer*, tussen Friedolien en Irmgard in *De keisnijder van Fichtenwald* en tussen Kaspar en Alma in *Turkenvespers.* Kaspars hospita juffrouw Kamenow, de lelijkste vrouw van Wenen met wie Kaspar zal trouwen, verschilt in weinig van de even lelijke Eulchen in *Het Stierenoffer.* De architect Enkelzweig heeft in *Gekkenschemer* een 'ander dan strikt ethische verband' met zijn vorst en datzelfde geldt voor Kunz in *Turkenvespers*, die 's-nachts eveneens de kamers van zijn vorst zou weten te vinden.

Ferrons benadering van zijn materiaal verschilde echter van zijn vorige romans. In *Turkenvespers* begon hij zich, verscholen achter personen en hun dialogen, persoonlijker met zijn thematiek te bemoeien. Dit maakte de romanstructuur, het spel van versluieringen, ingewikkelder, maar tegelijkertijd ook interessanter. Niettemin werd Ferron deze stap door veel critici kwalijk genomen. Het was ook zo wat, zo'n Ferron die en passant Freud laat wurgen, Céline en de arts Semmelweiss (op wie Céline promoveerde) samenvat, Wittgenstein (Von Sayn heet hij in de roman) laat gijzelen door een Austro-Turquoise studentenverbond (compleet met eigentijdse molotovcocktails en Uso's), en die het bestond om te schrijven (de verwijzing waarop ik doelde): 'Ik dacht aan een schrijver die eens de groei van een wanstaltig grote vleermuis beschreven had'. Dergelijke literaire overmoed waren (en zijn) we in Nederland niet gewend. Je moet je als schrijver liever inhouden, beperken, censureren of laten censureren. In een artikel waarin hij zijn kritiek op Ferron verbond met de Hitler-Welle en Ferron daarmee modieusheid in de schoenen schoof ('*Achtung* dus, *Tendenz!*), foeterde letterzetter Martin Ros: 'hij moet in stilistisch opzicht beslist op drastische wijze aan de vermageringskuur.' Op dergelijke kritiek gaf Ferron later als antwoord: 'Ik geloof best dat een editor een boek van mij zo kan bewerken dat het beter wordt, in kwalitatieve zin. Maar dat is niet het enige waarmee ik bezig ben, met kwaliteit.' En als je daarbij bedenkt wat Louis Ferron in het eerder genoemde interview met Diepstraten en Kuyper zei, namelijk:

> Ik wil dat brede effect, een golf van emoties etcetera. Gestuurd en met een systeem erin, dat wel, maar ik wil over de mensen heenwalsen. Overdonderen. Daarom heb ik behoefte een boek van 2000 pagina's te schrijven. Een boek waarin je moet gaan wonen, waarmee ik de lezer dwing om uit alles te stappen waar hij verder mee bezig is, zodat hij afgesneden wordt van zichzelf en een maandlang gewoon in dat boek woont. Een totaal kunstwerk. Het liefst voor een groep ingewijden, die alle verwijzingen naar oudere literatuur herkennen zou, zodat je in feite een boek van 10.000 pagina's zou krijgen. Een wereld.

als je dat bedenkt, en dat Louis Ferron toewenst, is het goed te weten dat hij niet bij Ros publiceerde.

Wat Ros niet in zag, namelijk dat het niet om de fictieve verwerkelijking van historische gebeurtenissen gaat, zag niet alleen hij niet in. Ik wees al op Kruithof die *Turkenvespers* eveneens buiten de cyclus plaatste en *De gallische ziekte* moeilijk anders kon lezen dan als een ‘model’, als ‘een kleinschalige weergave van de republiek van Weimar’. En had Aad Nuis het over hetzelfde boek toen hij in zijn bespreking schreef over een historische roman ‘die zich afspeelt in het Duitse en Oostenrijkse cultuurgebied tussen 1880 en 1945’? Geen wonder dat deze critici Ferron beoordeelden op niet ter zake doende aspecten, ze konden niet anders meer dan dat lezen wat zij verwachtten te zullen lezen.

Aad Nuis gaf daar in zijn bespreking van *De gallische ziekte* een typerend voorbeeld van. Hij dacht een historische roman te lezen en schreef derhalve: ‘Hoofdpersoon en verteller is de dichter Nathanael Prohaska, die in de eerste helft van het boek student is in een kleine universiteitsstad, zoiets als Heidelberg, rond 1930’. Het is een vrij willekeurige slag naar een historische plaatsbepaling, die volkomen voorbij gaat aan de speelse verwijzingen van Ferron. Want welke universiteitsstad wordt in de roman gesuggereerd? De verteller beschrijft de stad en vertelt dat zij niet ver van Frankfurt, Mannheim en Stuttgart is gelegen; waarna Nuis in zijn oude Bos-atlas Heidelberg prikte. Louis Ferron heeft echter de voor lezers nare eigenschap dubbelzinnig te zijn, om grapjes uit te halen die spotten met dergelijke plaatsbepalingen. De passage waarin de stad wordt beschreven maakt deel uit van een gesprek dat de hoofdpersoon in de trein naar Berlijn heeft met een toevallige medereiziger, doctor Zeitblom, die uit deze universiteitsstad afkomstig is. Doctor Zeitblom, dat is, gezien de context van de roman, natuurlijk Dr. phil. Serenus Zeitblom, de figuur die bij Thomas Mann het leven van Adrian Leverkühn beschreef. Zeitblom, zo schreef deze in zijn roman, was afkomstig uit Kaisersaschen an der Saale, ‘recht mitten im Heimatbezirk der Reformation, im Herzen der Luther-Gegend, welche die Städtenamen Eisleben, Wittenberg, Quedlinburg, auch Grimma, Wolfenbüttel und Eisenach umschreiben -’, en had gestudeerd in Giessen, Jena en Leipzig. Uiteraard is Zeitbloms geboorteplaats niet de bedoelde universiteitsstad. Het gaat Ferron niet om een bepaalde stad, alleen om een suggestief decor. Maar als die suggestie dan moet worden benoemd, wijst alles er op dat de stad waar Nathanael studeerde Leipzig was; nog altijd zo'n vijfhonderd kilomter verderop dan Nuis. *De gallische ziekte* is immers net als Manns *Doktor Faustus* een roman, waarvoor Friedrich

Nietzsche model heeft gestaan; Nietzsche, wiens ziekte, syfilis, in Leipzig manifest werd. Zo zitten de verwijzingen bij Louis Ferron in elkaar. Wie dan, zoals Nuis, schrijft over 'zoiets als Heidelberg' laat blijken dat hij een uiterst oppervlakkige en bevooroordeelde lezer was.

De vertekening van het perspectief dat Ferron in het voorbeeld van Nathanaels universiteitsstad toepast, is kenmerkend voor de roman in zijn geheel, is kenmerkend voor alle romans van Louis Ferron tot nu toe. Een vertekening die het gevolg is van de kunstmatige decors. Maar sinds *Turkenvespers* is het daar niet bij gebleven. In deze roman ging Ferron, zoals aangeduid, op zoek naar zijn eigen identiteit in dit geheel, d.w.z. op zoek naar de motieven van de schrijver Louis Ferron achter die decors. Dan zijn er ook genoeg redenen om aan te geven waarom hij in Wenen belandde. Daar vond de eerste gisting plaats in het culturele proces dat Ferron zo mateloos fascineert, een proces dat zou uitmonden in de fascistische beerput die Ferron als onderwerp heet te hebben. In *De gallische ziekte* neemt Ferron, consequent, de volgende stap. Deze roman kan als de laatste roman uit de cyclus worden beschouwd, omdat daarin een katharsis doorbreekt, die de fascinatie ontmaskert.

Omdat ook fascinatie een bepaald perspectief veronderstelt, vormt de vertekening van het perspectief in deze roman een merkwaardige, zeg maar terugwerkend onderdeel. Voor de uitbeelding hiervan maakte Louis Ferron gebruik van het verhaal *Der Sandmann* van E.T.A. Hoffmann, één van diens 'Nachtstücke', dat Ferron als motto voor zijn roman citeert, en waaraan hij bijvoorbeeld de namen van zijn hoofdpersonen ontleent. *Der Sandmann* is bij uitstek een verhaal over perspectiefvertekening, bij Ferron krijgt het bovendien een symbolische lading. Het verhaal is een variant op het Faustthema. De jonge, gevoelige student Nathanael koopt van een louche opticiën een stel glazen, waardoor zijn kijk op de werkelijkheid verandert. Hij ziet niet meer dat het meisje Olimpia geen mens is maar een automaat, op bedrog berust. Nathanael, die zich over geeft aan 'haar' fascinerende ogen, is in werkelijkheid overgeleverd aan demonische krachten. Hij verliest zijn identiteit: de fascinerende ogen van Olimpia zijn niets anders dan de fascinatie in zijn eigen ogen.

De evidentie dat de roman hierom Ferrons eigen fascinatie tot onderwerp heeft, en dus geen historisch gegeven, wordt bevestigd door de manier waarop Louis Ferron dit thema invult. Iedere waarde is ontstaan vanuit haar tegendeel, citeerde ik Louis Ferron. Het onderzoek, want zo mag je dat wel noemen denk ik, naar zijn fascinatie begon hij dan ook in het Wenen van Wittgenstein. Zijn uitspraak: 'waarover je niet kunt spreken moet je zwijgen', was het tegendeel van waarmee Ferron tot op dat moment bezig was, maar toont tegelijkertijd verwantschap met Nietzsche's: 'je moet alleen spreken waar je niet kunt zwijgen en dan nog alleen over dat wat je zelf hebt ervaren - al het andere is geleuter'. In de betekenis van deze laatste uitspraak ligt de rechtvaardiging van de romankunst van Louis Ferron. Romans die, opgevat als historische romans inderdaad geleuter zijn, indien daarentegen begrepen als persoonlijke strijd der tegenstellingen intrigeren door de achter de decors verscholen waardebepalingen.

Intrigerend inderdaad, en meer dan dat, is het om te zien hoe Louis Ferron in *De gallische ziekte* vorm heeft gegeven aan deze strijd der tegenstellingen. Zijn uitgangspunt was het denken van Friedrich Nietzsche, zijn probleem hoe dat fictief te benaderen zonder acht te hoeven slaan op de hele discussie daarover. De oplossing is ingenieus. De student Nathanael is dan wel gemodelleerd naar Nietzsche, maar dan vanuit een zelden gebruikt gezichtspunt: Nietzsche als de dichter, als de jonge, gevoelige student, die hij óók is geweest. Tegelijkertijd

verzekerde Ferron zich van een gefundeerde theoretische onderbouw door de dichter Gottfried Benn en diens denken over Nietzsche in de roman in te voeren: de arts (zoals Benn was) Coppola. Wie een beetje vertrouwd is met de biografieën van Nietzsche en Benn gaat het tijdens het lezen van *De gallische ziekte* behoorlijk jeuken. Want het zijn niet alleen de trekken van Nietzsche die Nathanael meekrijgt, maar ook, ondanks de aanwezigheid van Coppola, van Benn. Gottfried Benn heeft in de jaren dertig een korte flirt met het opkomend nationaal socialisme gehad, keerde zich echter spoedig af en genoot in de daaropvolgende jaren in militaire kringen (die hij als legerarts uit de eerste wereldoorlog kende) bescherming. Een soort bescherming die Nathanael tenslotte geniet. Louis Ferron verzint niet zoveel. Als hij in zijn roman de dichtende arts Coppola laat citeren, is dat een letterlijk Benn-citaat, en de levensloop van Nathanael is een samensmelting van de biografische gegevens van Nietzsche en Benn, én, uiteindelijk, van Ferrons inbreng daarin.

Zo ontstaat een perspectiefvertekening met een aan het verhaal van E.T.A. Hoffmann tegengestelde werking. In plaats van een symbolisch geladen apotheose zoals in de eerste romans, en in het verhaal van Hoffmann, eindigt *De gallische ziekte* in gedragen nuchterheid, terwijl in deze roman voor het eerst de brute werkelijkheid van het gesuggereerde tijdvak wordt benoemd en beschreven. De perspectiefvertekening ontneemt aan Ferrons kijk zijn fascinatie, prikt door de demonische charme heen, en laat de historische werkelijkheid zien. In dit proces ligt de katharsis, en hierom denk ik dat Louis Ferrons cyclus met deze roman is afgesloten, dat zijn trilogie over het nazisme met dit vijfde deel is beëindigd.

Blijft de vraag naar hoe de verschillende genoemde aspecten in elkaar grijpen om deze werking te bewerkstelligen. Niet zo eenvoudig, da's waar. De metafoor voor het afbrokkelen van Ferrons monumentale schijnwereld wordt gevormd door het verhaal over de relatie tussen Nathanael en zijn oudere zusje Olimpia. De twee hebben elkaar op jeugdige leeftijd uit het oog verloren, al weet de lezer op een gegeven moment meer dan Nathanael, namelijk dat het hoertje Schnutzi, bij wie Nathanael geslachtsziekte oploopt, niemand minder dan Olimpia is. Het vereerde zusje bestaat in werkelijkheid niet (meer), is niets anders dan het drogbeeld in Nathanaels ogen. De interpretatie van deze metafoor ligt voor de hand. De relatie met Olimpia vertegenwoordigt de fascinatie voor een cultureel mechaniek dat in zijn eerste aanzet weliswaar boeide voor wie er gevoelig voor was, maar, zeg maar: incestueus, uitgroeide tot een barbaars tegendeel. Zoals het denken van Nietzsche is uitgegroeid tot een barbaars beginsel van het Hitler-regime.

En hier is het moment waarop Gottfried Benn weer om de hoek komt kijken. Zijn essay *Nietzsche - nach fünfzig Jahren* sluit hier heel direct bij aan:

> Nun kommen einige und sagen, Nietzsche ist politisch gefährlich. Unter diesem Gesichtspunkt muss man sich nun allerdings einmal die Politiker betrachten. Das sind Leute, die wenn sie rethorisch werden, sich immer hinter den Thesen von Geistern verstecken, die sich nicht verstehen, von geistigen Menschen. Was kann Nietzsche dafür, dass die Politiker ihm nachträglich bei ihm ihr Bild bestellten?

En dan later een passage die Ferron uit het hart gegrepen zal

zijn:

> Der Weg vom Inhalt zum Ausdruck, das Verlöschen der Substanz zugunsten der Expression, das was elementar. ‘Alles nur versuchend wagen’ - ‘das Zusammensinken des Zirkels’ - das war der transzendentale Durchbruch, der sich hier vollzog. Des jahrtausendealten Zirkels von Wahr und Unwahr, vom Satz des Widerspruchs, von A ist nur A - o nein, A kann vielerlei sein - ‘was gedacht werden kann, muss sicher eine Fiktion sein’, A ist in einem Aphorismus 1878 etwas ganz anderes als 1880 in einem Vers -: wir stehn vor dem Problem der Artistik, dem ‘Olymp des Scheins’.

Als je dit essay leest, begrijp je dat al die vroegere figuren in Ferrons decors, die Ferdinand, Florian en Friedolien, niet zo heten omwille van Ferrons F, maar waarschijnlijk omwille van die van Friedrich, begrijp je dat Louis Ferron al die tijd decors heeft opgetrokken om zich te confronteren met dit denken; in weerwil van alle politiek-ideologisch bezwaarlijke kanten die hier aan vast zitten. Ferrons subtiele opmerking naar aanleiding van de *Mattheus Passie*: maar men had nu eenmaal de schrijver ingehuurd, slaat, betrokken op zijn romans en hun exegese door de critici, terug op die critici, omdat hun lezen vooringenomen werd bepaald door een vooruitgeschoven politiek bewustzijn van wat in de literatuur ideologisch wel of niet comme-il-faut is.

Louis Ferron heeft zich daar niets van aan getrokken en zijn spel tot het einde toe gestreden. De jonge student Nathanael, dichter geworden, wiens werk door de ‘nationalen’ is ingepalmd en van nationale betekenis gemaakt, beleeft zijn laatste dagen in een door nationale kopstukken beschermde omgeving. Hij is door de gevolgen van verwaarloosde geslachtsziekte op sterven na dood en is zich inmiddels bewust van dat incestueuze geval én, omdat dat ‘slechts’ symboliek is, van de barbaarse werkelijkheid die daaraan congruent is. Niks geen monumentale symboliek tenslotte, alleen, vanwege de perspectiefvertekening die de ogen voor de werkelijkheid heeft geopend, het wrede besef van de tegengestelde waarde daarvan. In de slotpassage ligt Nathanael letterlijk doodziek te bed. Hij heeft gedroomd en op de vraag wat hij gedroomd heeft, keert hij zijn hoofd af en barst in snikken uit.

> Spalanzani dacht, hij moet iets gedroomd hebben dat de verschrikkingen van zijn bloedschennige daad vele malen te boven gaat. Er gleed een smartelijke trek over het gezicht van de onderminister toen hij besefte dat hij de droom niet alleen nooit ongedaan zou kunnen maken, maar dat hij, of hij wilde of niet, het op zich had genomen, de droom van zijn vriend tot het einde toe door te dromen.

In deze slotregels ligt ondubbelzinnig de fascistische vernietigingsgolf besloten, op een niveau echter dat herinnert aan de invalshoek die doctor Zeitblom de levensbeschrijving van zijn vriend meegaf, maar voor alles zijn ze een reminiscentie aan de slotregels van Gottfried Benns Nietzsche-essay:

> (...) ‘Wie ferne mag solche “Ferne” sein - was geht's mich an’, sagte er, aber er wusste, diese Ferne kommt. Und dann sagt er: ‘Traum ist die Welt und Rauch vor den Augen eines ewig Unzufriedenen’ - nun wurde er, der es sagte, für uns selbst zum Traum, und wir gehn keinen Schritt unseres Weges mehr ohne die Anbetung dieses Traums.

De gallische ziekte is geen nieuw synoniem voor syfilis. (Toevallig of subtiel, ik weet het niet, maar zoals ook Nietzsche's pathologische levensbeschrijving niet uitsluitend op diens geslachtsziekte is te herleiden.) Zoals *Turkenvespers* als een eigen ingevulde variant kan worden beschouwd van de spreekwoordelijk geworden Siciliaanse vesper, zo is de gallische ziekte een benaming voor een zekere fascinatie die in een cyclus van vijf romans heeft gewoed. Met recht een besmettelijke fascinatie. Maar tenslotte dank zij een stel glazen van Gottfried Benn in het juiste perspectief geplaatst en daarmee overwonnen. Louis Ferron heeft zijn gallische droom ten einde gedroomd.

Van Louis Ferron is verkrijgbaar:
Gekkenschemer, De Bezige Bij, 160 pag., f 20,50
Het Stierenoffer, De Bezige Bij, 224 pag., f 22,50
De keisnijder van Fichtenwald, De Bezige Bij, 336 pag., f 28,75
Turkenvespers, De Bezige Bij, 323 pag., f 29,75
De hemelvaart van Wammes Waggel, De Bezige Bij, 256 pag., f 29,50
De gallische ziekte, De Bezige Bij, 240 pag., f 32,50
Mattheus Passie, Uitgeverij Corrie Zelen, 83 pag., f 15,90

Vervolg pag. 81

dam. Domingo Familia zei niet tegen Lucas: ‘Mij krijg je daar nooit meer voor.’ We zwegen allemaal. We keken allemaal in de richting van de dam.

‘He, wat is er?’ zei ik.

Niemand luisterde naar me.

‘Gaan jullie niet zingen?’ schreeuwde ik.

Ze zwegen, ze bleven ingespannen kijken.

‘Hé, hou daar mee op. Zeg eens wat.’

‘Verdomme,’ mompelde Lucas. Hij maakte een gebaar met zijn hand en zei niets meer. Hij tuurde in de verte, naar de dam die met elke draai van de wielen verder van ons weg kwam te liggen.

Vertaling: Truus van Delft

* *Voor Roberto Diaz, voor ‘La Pressa’ (‘De Stuwdam’)*

J. Bernlef

De bikkel

Kil
van uitgesleten been
nekwervel, ellepijp

De bikkel rolt wel
rolt wel waar
hij wil

Van richel
naar richel
speeltuig van kinderen

Nog nakibbelend tot
onder de grond: bikkel
bikkel, bikkel mijn hart.

De druppel

Men gooit een druppel
op een gloeiende plaat

Vrolijk van het verdampen
knettert de druppel verder

Sist en springt
beslist uit elkaar

In kleinere druppels
op hun beurt zich delend

In spetters en spatten
in de als waanzinnig dansende

Hoop de droogte te ontlopen
het furieuze vuur

Om druppel te mogen blijven
een heel klein druppeltje maar.

Vrouw, slapend

Zo open ligt zij dat
haar huid geschilderd lijkt
de ogen (groen) niet dicht
maar zoals in vroeger tijd; geloken

Volmaakt en ouderwets
de borsten *moegestreden heuvels*

de dijen als bij Rubens
bijna stoer uiteen

Craquelé van eeuwen
lijkt ons voorgoed te scheiden
totdat haar mond heel
weifelend openbreekt.

Ik durf haar zelfs niet
aan te raken: een vrouw
een vrouw die slaapt draagt niets
zelfs niet haar naam.

Moederen dochter

Naarmate de jaren kariger
wordt de moeder wilder, stiller
of hariger, raakt haar behang
verschoten of opnieuw bespoten
met rozen of nog moderner motieven

De dochter verbaasd en mager staat
nog maar net op een kier: dat zij een dier
is weet zij zo onderhand wel maar
alleen bij haar volle verstand en dan
slechts van de hoed nog de rand

Zij slipt in haar sandalen en kan
nog alle kanten op, sip en mismoedig
zich vervelen of wild wervelen in
haar eentje zodat de moeder of zij wil
of niet wel moet en dat ook doet.

Leeftijden

Tussen kin en neus
mummelt haar mond
onrustig want
zij dient gewassen

Het water in de washand
slurpt zij gulzig op
glimlacht geduldig om
zoveel weinig water

Dan de borsten vol en
wit als topzware herinnering
aan het kind dat zij
vanaf haar middel alweer wordt

Schonkig en smal loopt zij
daar als een standbeeld uit
dat stijf omhooggehesen

Het gezicht van de verpleegster
houdt zo heel voorzichtig tussen
beide handen alsof zij zelf
dit meisje is - even verlegen.

Engelse kroniek
James Brockway

Toen ik in september 1976 voor het eerst een Kroniek voor BZZLLETIN zou schrijven, aarzelde ik of het stuk over Emma Tennant of over Ursula Holden zou moeten gaan - beiden nieuwe baanbreeksters, ieder op haar eigen wijze. De keuze viel tenslotte op de eerste, ook al omdat Emma Tennant, naast romanschrijfster, bovendien oprichtster en redactrice van *Bananas*, Engelands 'literary newspaper', is. Duidelijk was, dat redactrice en medewerkers van *Bananas* een breuk wilden met alles wat vóór hen op literair terrein was verricht. Hun werk 'Dadaïstisch' noemen is weinig akkuraat maar wel nuttig als een richtingwijzer. 'Bananas', in de zin die zij bedoelden betekent in ieder geval 'gek'. Zij hadden in hun vaandel enkele regels van John Dryden kunnen zetten, dezelfde die Iris Murdoch twintig jaar tevoren, toen háár werk nieuw leek, aan het begin van haar eerste roman geciteerd heeft, o.a.

> 'Tis well an Old Age is out,
> And time to begin anew.'

Als men in de kunst op een nieuwe manier te werk gaat, zich nieuwe doelen stelt, nieuwe, ongekende effekten wil bereiken, dan riskeert men dat het weinig of niets hiervan begrijpende publiek, ook dit nieuwe werk niet begrijpen, of zelfs ervaren, kan, en alles als aanstellerij of als gewild gek doen afwijst. Manifesten kunnen helpen, maar essentieel is, dat het gedicht, het stuk proza, de verf op het doek voor zichzelf spreekt. Anders...

In haar eerste drie romans maakte Emma Tennant het de lezer nogal gemakkelijk door een herkenbare situatie te gebruiken, waarvan zij echter alle proporties veranderde en de nadruk verlegde, zodat het oude, herkenbare en mogelijke en het nieuwe, onherkenbare en onmogelijke door elkaar werden gehusseld. In *The Time of the Crack*, een natuurramp in Londen (herkenbaar) met daarna vreemde, surreële ontwikkelingen, die verrassend zijn. In *The Last of the Country House Murders* het gemakkelijk herkenbare raamwerk van het moordverhaal, de detective roman, waarin zich echter fantastische, onmogelijke situaties voordoen. En alweer iets dergelijks in haar derde roman *Hotel The Dream* - een pension vol excentriekelingen die dromen hebben (herkenbaar), maar daarna beginnen de dromen door elkaar te lopen en in het dagelijks leven binnen te dringen totdat alles surreëel is geworden.

Met de veel moeilijker roman *The Bad Sister* (1978) had de lezer - of hij het besefte of niet - toch een beroemde Schotse roman van James Hogg uit het jaar 1824 als richtlijn, maar nu begon de verteltrant raadselachtig te worden en de bedoelingen van de schrijfster werden zo duister, dat er lezers waren, waaronder ikzelf, die om van het boek te kunnen genieten, hun aandacht hoofdzakelijk op de taal- en stijlbeheersing moesten richten, want het proza zelf was kristalhelder en bewonderenswaardig beheerst.

Emma Tennant

Met *Wild Nights* (1979) heeft Emma Tennant haar experimenten met de romanvorm nog een stap verder gebracht en ik moet me afvragen, of ze nu niet één stap te ver is gegaan. Het boek bestaat uit een reeks meestal fantastische impressies uit de kinderjaren van de vertelster. Deze kinderjaren van een nogal eenzaam kind werden doorgebracht onder uiterst vreemde en excentrieke ouders en tantes en ooms, in een

groot, geïsoleerd en weinig aantrekkelijk landhuis in Schotland, en later, in een kort, wat aangeplakt aandoend tweede deel, in een dergelijk landhuis van een even vreemde oom in het zuiden, vlak bij de Stonehenge.

In de 'blurb' leest men:

> In her new novel, Emma Tennant's startling blend of the real and the fantastic transports the reader to the lost world of childhood dreams and imaginings. With bewitching clarity, she recalls territory freshly minted yet as familiar as memory. This enchanting tale is her most elegant and perfectly crafted yet.

Hierbij moet ik aantekenen, dat 'crafted' een modewoord is, dat aanstellerig klinkt en bij mij geen vertrouwen kan wekken, en ten tweede, dat dit helemaal geen betoverend *verhaal* is, omdat de roman, hoewel inderdaad 'betoverend' en vaak verbijsterend, geen verhaal bevat, maar, zoals ik reeds schreef, uit een reeks impressies en wat lukrake, onsamenhangende en fragmentarische scenes is opgebouwd. Hierdoor weet de lezer bijna nooit waar hij aan toe is, of zelfs wààr hij is, behalve dat hij - en is dit tenslotte niet de bedoeling? - tijdelijk in de verbeelding van Emma Tennant vertoeft.

En hoewel deze de betoverde wereld van de kinderlijke verbeelding moet zijn, waarin huizen op hun as kunnen draaien of zich kunnen uitbreiden en dan weer inkrimpen, waar tantes op heksen lijken, die 's nachts door de hemel vliegen op weg naar wonderbaarlijke feesten, wordt alles niettemin verteld met de pen van een uiterst sophisticated en begaafde prozaïste: in wezen is hier niets kinderlijks. Gelijk er niets kinderlijks is in de tekeningen van Aubrey Beardsley.

Naast de welgestelde lieden die op het landhuis wonen zijn er ook de dorpelingen, die telkens weer bij feesten of in de dorpswinkel opdoemen, zodat het uiterst ongewone en perverse steeds weer met het doodgewone en simpele vermengd wordt. Andere figuren die vooraanstaande rollen in dit relaas spelen zijn de heuvels en dalen, de rotsen en rivieren, de wouden en de weiden, en vooral de seizoenen en het weer - de zon, de regen en de wind. Hierdoor ook neemt alles de sfeer van een sprookje aan, een vrij verontrustend sprookje, wel te verstaan.

Wat dit vreemde, originele, maar soms ook vervelende boek van Emma Tennant het best karakteriseert, is een opmerking, mij door een kennis gedaan, d.w.z. door iemand die op een ander terrein dan de literatuur werkzaam is. Na wat in de roman te hebben gesnuffeld, zei hij: 'Het is Marc Chagall in proza.' Nu, als wat Marc Chagall met schilderen deed, aanvaardbaar is, dan moet logischerwijs wat Emma Tennant hier met de romanvorm heeft verricht, ook aanvaardbaar zijn. Alweer echter ontdekte ik, dat ik mijn plezier (zoniet mijn heil) in het proza zelf, d.w.z. in de techniek, moest zoeken - dus in de taal, en niet in wat die taal te vertellen had, zodat ik toch met de vraag achterbleef: Is dit wel voldoende? Ben ik eigenlijk niet bedrogen uitgekomen? Deze moeder en vader van de vertelster, haar tantes Zita en Thelma (die respectievelijk de hekserij en de godsvrucht voorstellen), Oom Ralph met zijn jongensachtige experimenten en Oom Rainbouw met zijn herinneringen aan een ver verleden in het Verre Oosten - zelfs de schandelijke Oom Wilhelmina - hoefde ik niet echt te leren kennen.

Hoe fantastisch en toch tegelijkertijd helder dit proza zijn kan, zal uit het volgende fragment duidelijk worden:

> My father felt uneasy about leaving Uncle Ralph alone at the top of the house, that he would sway like an ungainly bird in the wind and fall from

his winter perch with the coming of spring. Uncle Ralph always refused any blandishments. When my father built an electric train system in two adjoining rooms on the ground floor, knocking holes in the wall for a tunnel. Uncle Ralph went there only for an occasional visit. He played punctiliously with the trains as if to thank my father for the trouble he had taken, and we would hear the hoot of the miniature express and thunder of carriages over points followed by Uncle Ralph's deliberate march to the spiral stairs that carried him upwards. If greater efforts were made to dislodge him, he climbed away out of sight into a hidden boxroom. There, he would stumble over swarms of sleeping bees, and curl up in old saddles on the floor.

The house smelt of wax for days before we went to the south. Bees suddenly appeared under curtains and in corners. My mother brushed them away. Their drone in the hidden attic was as much of a threat to her as the roar of fire. For she feared that when she came back, after her longed-for journey, the bees would have built a great white labyrinth round the house, and Uncle Ralph would be hardly discernible, peering out at us from his window in the comb.

John McGahern

In de laatste Kroniek maakte ik melding van de nieuwe roman van de Ier John McGahern - *The Pornographer.* Toen McGahern teruggekeerd was naar Ierland, na een tijdlang als ‘writer in residence’ aan de een of andere Amerikaanse universiteit te hebben doorgebracht, schreef hij mij, dat men van oordeel was, dat zijn nieuwe roman tot dusver zijn beste was. Ook dat men hem in Ierland de titel van de roman zeker heel kwalijk zou nemen, dat hij 800 alternatieve titels bedacht had, maar dat het boek *The Pornographer* móést en zóú gaan heten. Met de mening dat deze nieuwe roman voorlopig McGahern's beste werk voorstelt, ben ik het niet eens. Nooit tevoren heb ik werk van deze schrijver gelezen, dat mij teleurstelde, laat staan verveelde, maar er zijn hier bladzijden, die ik langdradig en uitgerekt vond - dit is ook het geval met de centrale situatie in de roman - en ik ben het met recensent/romanschrijver Robert Nye eens, die in *The Guardian* schreef, dat het gegeven zich beter had geleend voor een kort verhaal, in welk genre McGahern zich meerdere malen een meester heeft getoond - zie zijn bundels *Nightlines* (1970) en *Getting Through* (1978).

De pornograaf is een Ierse auteur van 30 jaar, die flink geld verdient met het schrijven van een lang pornografisch feuilleton. Hij woont alleen, nadat de vrouw die hij lief had

hem heeft afgewezen. Met een fysiek aantrekkelijke en wat oudere vrouw heeft hij een verhouding (liefdeloos van zijn kant), door welke verhouding de vrouw zwanger wordt: begin van een lang uitgerekte discussie over 'wat doen wij nou?' Zowel discussie als roman worden hierna té lang uitgerekt, waardoor de vrouw even vervelend voor de lezer begint te worden als zij allang voor de arme pornograaf is. Vooral haar sentimentele optimisme ('alles komt terecht') is voor hem een last, want het leven heeft hem tot andere inzichten gebracht. (Zowel deze naamloze pornograaf als McGahern zelf zijn pessimisten.)

Niettemin bevat de roman vele staaltjes van McGahern's kunnen, waar het om het schilderen van de Ierse achtergrond en Ierse volkstypen gaat, terwijl het gegeven hem ook kansen biedt, om zijn levensfilosofie uit te drukken. McGahern's visie is een zacht-poëtische, maar er is hier ook een ontnuchterde wijsheid en zelfs een cynisme te bespeuren. Deze zijn ook, beide, belangrijker dan het gegeven zelf. Ook enkele bijfiguren - een oude tante die aan kanker lijdt, haar broer, een Ierse boer, die pas na de dood van zijn dominerende zuster zijn ware kracht ontplooit - zijn interessanter dan de hoofdfiguren.

Ik hoop dat mijn teleurstelling met dit jongste boek van McGahern niemand er van zal weerhouden, kennis met zijn werk te maken, want McGahern is een begaafd schrijver en een toegewijd kunstenaar van een zeer kostbaar soort. Hij wordt misschien te weinig gelezen en dat is jammer, want er is maar één McGahern. Alles wat hij schrijft, draagt het stempel van het ware.

Emma Tennant: *Wild Nights*
134 blz. Jonathan Cape, Londen, 1979

John McGahern: *The Pornographer*
252 blz. Faber & Faber, Londen, 1979

Duitse kroniek

Roswitha Wiegmann

De gerenommeerde, intussen 50-jarige, DDR-schrijfster Christa Wolf heeft dit jaar, waarin op pompeuze wijze de dertigste verjaardag van de DDR gevierd wordt, twee boeken gepubliceerd met veelzeggende titels: de vertelling *Kein Ort. Nirgends* en de essaybundel *Fortgesetzter Versuch.* Een resignerende beoordeling van de maatschappelijke mogelijkheden in het ene geval en een programmatisch statement in het andere? Zulk een aktualiserende uitleg is althans voor de vertelling wat voorbarig, omdat die een historisch gegeven verwerkt.

Hoofdfiguren van *Kein Ort. Nirgends* zijn twee dichters: Karoline von Günderrode, die in 1806, op 26-jarige leeftijd zelfmoord pleegt, en de meer bekende Heinrich von Kleist, die 34 jaar oud in 1811 een einde aan zijn leven maakt. Ook in de essaybundel van Christa Wolf gaat het belangrijkste opstel (uit 1978) over Günderrode, onder de titel *Der Schatten eines Traums.* Deze dichteres voelde zich verwant met de romantische beweging, maar schreef zelf gedichten en toneelscènes die - vanwege de sterk klassiek gerichte vorm - meer aan Hölderlin doen denken. Pas bij nadere beschouwing valt achter de stijve, harmonische vormgeving het thema van de romantische verscheurdheid van het individu te ontdekken. Karoline von Günderrode is in deze eeuw zo goed als vergeten, in bijna geen enkele literatuurgeschiedenis heeft ze een plaats gekregen. Anna Seghers is de enige die haar naam steeds noemt in verband met een tradititie van niet-klassieke schrijvers met een onvoltooid oeuvre, waartoe volgens haar de meest interessante Duitse auteurs behoren, van de Sturm-und-Drang-dichter Lenz tot en met Kafka. Met deze stelling polemiseerde Seghers al in de jaren dertig tegen Georg Lukács, die deze tradititie als dekadent verwierp. Haar uitspraken wekten bij Christa Wolf belangstelling voor Günderrode.

Ook in vroegere boeken heeft Christa Wolf meer dan eens gekozen voor soortgelijke ‘mislukte’ personages, het nadrukkelijkst in haar roman *Nachdenken über Christa T.* (ook in Nederlandse vertaling verschenen) uit 1968. Christa T. is een vrouw uit het heden, die op ongeveer veertigjarige leeftijd sterft - ten gevolge van een ziekte, niet door zelfmoord; ze beschouwt haar leven als mislukt omdat ze er niet in slaagt te schrijven. De poging van Christa Wolf om het konflikt van deze vrouw te beschrijven als een lijden aan de tijd vermag echter niet te overtuigen. Het feit dat Christa T. niet tot schrijven komt heeft immers weinig te maken met teleurstellende ervaringen met de DDR-samenleving in de jaren zestig, zoals het uitlopen van de socialistische opbouw op burgerlijk verstarde verhoudingen, de kilheid in de onderlinge relaties van mensen, het dogmatisme en de carrièrezucht van een grote groep generatiegenoten.

Christa Wolf bleek ook na deze roman vasthouden aan het ‘vrouwenthema’. In twee verhalen uit haar bundel *Unter den Linden* (1974) hield ze zich bezig met de feministische opvatting van de bijzondere kwaliteiten van de vrouw. Bij haar zijn vrouwen in zoverre ‘verder’ dan mannen, dat ze geleerd hebben een ander werkelijk lief te hebben, d.w.z. geen onderscheid te maken tussen leven (werken) en liefde. Onverhuld aansluitend bij Ingeborg Bachmann wordt af en toe geklaagd over de moeilijkheid of zelfs onmogelijkheid om in de man een partner voor een dergelijke manier van leven te vinden. Anderzijds is er nog hoop, zolang de vrouwen zich weten te onttrekken aan het ‘mannelijke’ principe van het primaat van de ratio, zonder daarmee tegelijk de liefde te veronachtzamen. Geen strategie van de weigering dus, zoals bijvoorbeeld bij Simone de Beauvoir, maar een van openheid.

In de laatste roman van Christa Wolf (*Kindheit smuster*, 1977) gaat het minder over de vrouwelijke ontplooiing maar meer over de persoonlijkheidsontwikkeling in de jeugd. De schrijfster geeft een analyse van haar eigen jeugd onder het fascisme. Bovendien laat het boek indirekt zien met welke onuitgesproken problemen de ‘opvoeding’ in de DDR worstelt: kun je überhaupt tot socialist opgevoed worden; welke kans op eigen ervaringen en beslissingen hebben jonge mensen daar? Deze beschrijving van een ‘jeugd onder hypnose’ geeft al iets weer van de kijk van Christa Wolf op de jaren zeventig.

De vertelling *Kein Ort. Nirgends* neemt beide thema's op: zelfverwerkelijking en teleurstelling in de oorspronkelijk revolutionaire maatschappelijke ontwikkelingen. Christa Wolf verwerkt haar authentieke stof fiktiek en konstrueert een onmoeting tussen Kleist en Günderrode, iets dat waarschijnlijk nooit heeft plaatsgevonden. Op het buitenverblijf van een kunstzinnige zakenman in het plaatsje Winkel aan de Rijn komen op een middag in 1804 enkele vooraanstaande figuren van die tijd bijeen: De romantische dichter Clemens Brentano met zijn vrouw, zijn beroemde, eveneens schrijvende zuster Bettina (de latere von Arnim), die in 1840 een briefroman over Günderrode zal publiceren, de rechtsgeleerde von Savigny met zijn vrouw, de natuurwetenschapper Nees von Esenbeck met echtgenote Lisette. Karoline arriveert uit Frankfurt, waar zij in een klooster woont omdat haar adelijke familie alle bezittingen verloren heeft en zij niet wil

trouwen maar schrijven. Zij heeft zojuist voor het eerst gedichten laten drukken, - deze kregen slechte recensies en bovendien werd het mannelijke pseudoniem Tian dat ze gebruikte, onthuld. Met haar schoonheid en intelligentie vormt Günderrode het middelpunt van het gezelschap. Bettina en Lisette zijn haar beste vriendinnen, Brentano maakt haar het hof maar wordt afgewezen, zelf is ze verliefd op Savigny.

Alleen Kleist is een buitenstaander. Hij is meegekomen met een arts uit Mainz bij wie de dichter na een instorting onder behandeling is. Hij heeft nog nauwelijks gepubliceerd maar bezit enorme ambities.

De lezer ziet de kring door de ogen van Kleist en Günderrode, die als het ware een soort stilzwijgend kommentaar mogen geven. Op die manier wordt al gauw merkbaar, hoe teleurgesteld Karoline zich voelt door Savigny. Deze briljante, tolerante en energieke man, die het later tot minister van justitie in Pruisen zal brengen, heeft namelijk een onkonventionele liefdesverhouding niet aangedurfd en is intussen met een brave huisvrouw getrouwd. Zijn poging om de bewonderde Günderrode als vriendschappelijke derde bij zijn huwelijk te betrekken, behelst niet meer dan een pijnlijke farce. Günderrode begint langzamerhand te twijfelen aan de mogelijkheid van liefde onder haar kondities - die van een geëmancipeerde intellektuele vrouw.

Kleist voelt zich niet op zijn gemak in het intellektuele gezelschap. Hij windt zich zelfs ten zeerste op als er in het gesprek door Savigny, de natuurwetenschapper en de gastheer lovend wordt gesproken over de nieuwe tijd, het door de Franse revolutie ingeluide burgerlijke tijdperk. In zijn ogen leidt het rationalisme, het streven naar winst en nut, tot een eenzijdige gerichtheid van de mens, tot verminking en isolatie van het individu. De fantasie is uitgebannen. ‘Heden heerst er orde in de wereld. Maar zegt U mij eerlijk: Is zij nog schoon?’ Tot zijn verbazing vindt hij bij Günderrode begrip. Een dialoog met haar vormt dan ook het hoogtepunt van de vertelling. Zij beiden lijden al aan de negatieve aspekten van het nieuwe tijdperk, door de tegenstellingen waarvan ze verscheurd worden, terwijl Goethe nog steeds ervan uitgaat, dat goed en kwaad noodzakelijk de twee kanten van de vooruitgang vormen (wat maakt dat hij geen echte tragedie kan schrijven!). Kleist en Günderrode stellen samen vast: ‘Dat de tijd onze verlangens tevoorschijn roept, maar niet datgene waarnaar ons verlangen uitgaat’. En Kleist vat hun situatie samen in de uitspraak ‘Geen plek, nergens’. Hun gesprek gaat ook over hun persoonlijke begrenzingen, die voor de vrouw ergens anders liggen dan voor de man. Kleist gaat gebukt onder de mannelijke verplichting tot het stellen van daden, hoewel volgens hem in zijn tijd alleen maar verkeerd of helemaal niet gehandeld kan worden. Hij benijdt de vrouw, omdat zij zich tot de ideeënwereld kan beperken. Maar Günderrode brengt daar tegen in, dat de vrouw op die manier geen enkele invloed op maatschappelijke ontwikkelingen kan uitoefenen. Zij zelf wil leven als een man, ook al houdt dit waarschijnlijk in dat ze moet leven zonder liefde. Van iemand als Kleist kan ze niet houden, want die lijkt te zeer op haar, zij voelt zich superieur. Voor haar aantrekkelijke ‘aktieve’ mannen zoals Savigny zullen haar echter steeds terwille van de konventies opofferen. Twee jaar later is dit dilemma voor Günderrode zo ondragelijk geworden, dat ze zich met een dolk neersteekt. Een akademicus, vriend van Savigny, aan wie ze zichzelf en haar werk volledig had toevertrouwd, heeft haar in de steek gelaten om zijn grijze huwelijk te redden.

Wie er trouwens op gerekend had dat Christa Wolf bij de figuur van Karoline von Günderrode wat dieper op het probleem van de zelfstandige ontwikkeling van de vrouw in zou gaan, zal teleurgesteld zijn. Op zichzelf is Günderrode een geschikt onderwerp. Zij wil - terecht - alles tegelijk: leven, liefhebben en schrijven. Dit impliceert voor haar, dat ze haar eigen persoonlijkheid, ook haar werk, via een man wil ontwikkelen. En het dilemma dat nu ontstaat is, dat de buitensporig grote

teleurstelling over de man in kwestie (die, zoals gezegd, nooit een partner voor haar kan zijn) maakt dat zij het andere, even belangrijke aspekt van haar leven, het schrijven, gaat verraden. Zo laat een veelbelovende vrouw als Günderrode slechts een middelmatig werk na, waarvan lange tijd niet eens alles kon worden uitgegeven omdat veel manuskripten in het bezit waren van haar laatste minnaar, die kennelijk niets liever wilde dan haar zo grondig mogelijk vergeten... Het is mogelijk, dat Christa Wolf, die de keuze voor de liefde voor een man altijd waardeert, niet ziet, inhoeverre in het geval van Günderrode toch een betreurenswaardig zelfbedrog in het spel is. De man als partner is een illusie, haar werk daarentegen een realiteit.

Hoe dan ook, ten tijde van het gesprek met Kleist is Günderrode nog niet helemaal gedeprimeerd. Zij komt zelfs tegenover hem tot de uitspraak, dat 'wij ontworpen zijn, misschien om verworpen te worden, misschien om er later weer bij betrokken te worden'. Dit soort uitspraken gaat in feite ver uit boven de horizon van de historische figuren, over wie Christa Wolf het heeft. Het is onmiskenbaar, dat het konflikt, de gespletenheid van Kleist en Günderrode, uitermate aktueel is. Christa Wolf onderstreept dit hedendaagse perspektief nog door een verteller op te voeren, die het vaak - wat profetisch aandoend - over 'wij' heeft en daarmee kennelijk ons van deze tijd bedoelt. Of die - exakter uitgedrukt - aangeeft, dat het over de speciale kijk van DDR-intellektuelen op de problemen van toen en nu gaat.

Deze verteller neemt het aan het eind bijna ongemerkt over van Kleist en Günderrode en formuleert de volgende vraag aan het adres van de lezer: 'Ons onuitroeibare geloof dat de mens voorbestemd is om naar volmaaktheid te streven, een geloof volstrekt in strijd met de geest van elke tijd. Een waandenkbeeld?' Dit is natuurlijk een rhetorische vraag. Zij doelt op de rol, die het ideaal van de volledige ontplooiing van het individu voor latere maatschappelijke systemen speelt, - voor marxisten moet dit doel in het kommunisme bereikt worden, tot zolang blijft het een utopie. De ervaring in socialistische landen als de DDR is evenwel, dat dit doel inmiddels geen deel meer uitmaakt van het maatschappelijke program. Een verontrustend gegeven, dat heel wat met de stagnatie van de socialistische beweging te maken zou kunnen hebben. Een zekere oppervlakkige gelijkenis met de historische situatie van mensen als Kleist en Günderrode is er dus wel; men had verwachtingen gekoesterd ten aanzien van de (toen burgerlijke) revolutie en is bedrogen uitgekomen.

Het einde van de historische figuren wordt trouwens door Christa Wolf niet behandeld. Haar verteller merkt alleen maar laconiek op: 'Wij weten wat er volgt'. Het gaat tenslotte ook niet zo zeer over persoonlijk noodlot dan wel over de maatschappelijke achtergronden van dit soort 'mislukkingen'. De zelfmoord wordt eenvoudig gezien als konsekwente gevolgtrekking uit de verhouding van eigen ambities en reële mogelijkheden.

Een groot gedeelte van de DDR-literatuurkritici verwijt Christa Wolf een al te ethische en intellektualistische benadering van haar thema en niet te vergeten een te moeilijk taalgebruik. Dit zijn klassifikaties, die enkele aspekten er uit lichten om niet op de eigenlijke verdiensten van het boek te hoeven ingaan. Natuurlijk heeft Christa Wolf al sinds jaren een voornamelijk intellektueel lezerspubliek, natuurlijk gebruikt ze niet het walgelijk triviale taaltje uit op dit moment in de DDR hogelijk geprezen romans (van Thürk en Noll vooral); natuurlijk is het ergens ook een ethische kwestie als er een maatschappelijk ideaal 'verdwijnt'. Maar dit soort kritiek gaat de vraag uit de weg, of wellicht een boek als *Kein Ort. Nirgends* politiek principiëler op de huidige stand van zaken in de DDR ingaat dan de meeste boeken met een aktueel onderwerp.

Christa Wolf: *Kein Ort. Nirgends.*
Aufbau Verlag Berlin und Weimar 1979 /
Luchterhand Verlag Darmstadt und Neuwied 1979.

[Nummer 72]

Een politiek bewogen interbellum
Anton Constandse

De maatschappelijke verhoudingen zijn natuurlijk van betekenis voor het ontstaan van een kunstzinnige productie. Ze bieden vaak het beeld van de omstandigheden, waarin een verhaal zich afspeelt of waarin een gedicht ontstaat. Bovendien zijn ze kenmerkend voor de zeden en gewoonten, waaraan een auteur min of meer is onderworpen, of waartegen hij zich verzet. Daarnaast echter is er sprake van veel duurzamere, soms zelfs essentiële gevoelens en gedachten, die men - ook zonder dat ze verheven zijn - 'klassiek' zou kunnen noemen wegens hun herkenbare, algemeen menselijke karakter. Het zou dus onmogelijk zijn, de literatuur in Nederland tussen de twee wereldoorlogen te zien als een voortbrengsel van collectieve stromingen of evoluties. Daaruit valt veel af te leiden, zowel positieve als negatieve reacties, maar geenszins alles, integendeel. Verstaanbaar is die kunst in het algemeen wel: de individualistische verbijzondering is geringer dan in de 'beweging van tachtig', toen Willem Kloos uitdagend (en onjuist, wegens het willen negeren van de relatie tussen enkeling en volk) schreef: 'Kunst moet zijn de aller-individueelste expressie van de aller-individueelste emotie'. Maar de kunst heeft slechts ten dele te maken met de hoogst bewogen periode van de vaderlandse geschiedenis, die zou uitlopen op de catastrofe van de Duitse bezetting en een vijfjarige heerschappij van het perverse nationaal-socialisme. Aan vele kunstenaars is veel voorbijgegaan van hetgeen er geschiedde, en dat kan men ook weer kenmerkend noemen voor het interbellum, of... voor de Nederlandse mentaliteit in het algemeen.

Nawerking van de oorlog

Het feit dat ons land buiten de eerste wereldoorlog was gebleven heeft natuurlijk geen geringe betekenis gehad voor de inhoud van de kunstzinnige scheppingen. Al tijdens de oorlog was het pacifisme sterk gegroeid, wat onder andere tot uiting kwam in de groei van het ledental van de Internationale Anti-Militaristische Vereniging (IAMV) opgericht met medewerking van Domela Nieuwenhuis. De sociale onrust, tenslotte uitlopend op demonstraties, 'hongerrellen', zoals het plunderen van broodwagens, had ook tengevolge dat de linkse vakcentrale, het Nationaal Arbeids-Secretariaat (NAS) tijdelijk een ledental bereikte van vijftigduizend man. Onmiddellijk na de oorlog was het 'gebroken geweertje' een geliefd symbool, niet alleen van revolutionairen, maar daarna ook van leden van de sociaal-democratische SDAP en de links-liberale Vrijzinnig-Democraten. Ze propageerden (desnoods eenzijdige) ontwapening. Maar hoe zouden we anti-oorlogsliteratuur kunnen hebben van eigen bodem? Er waren wel herinneringen aan de mobilisatie, zoals de goedmoedig-humoristische roman van A.M. de Jong: *Frank van Wezels roemruchte jaren* (1928) later door J. Gans (van *Links richten*) een 'erbarmelijke platluis' genoemd. Maar uit den vreemde kwam *Het Vuur* van Barbusse (moeilijk vertaalbaar, door de loopgraaftermen) en in het kielzog daarvan de 'pornografische' roman *De Hel* (van 1914) terwijl vertalingen uit het Duits enorme oplagen verkregen: *Van het westelijk front geen nieuws* van Remarque, *Des keizers koelies* en *De keizer ging, de generaals bleven* van Plivier, *Oorlog* van Renn, *Gewas 1902* van Glaeser, om

er slechts enkele te noemen. Dit genre bleef populair tot omstreeks 1930, toen andere thema's de aandacht vroegen: de economische depressie en de opkomst van het nationaal-socialisme in Duitsland. Merkwaardigerwijze maakte het Italiaanse fascisme geen diepe indruk: het was blijkbaar te ver van ons af, het werd door elitaire toeristen geen ramp gevonden ('de treinen reden weer op tijd' en 'er werden autowegen gebouwd') terwijl een fascistische beweging als *De Bezem* van lieden als Jan Baars erg klein bleef. Niettemin mag men wel van het dóórwerken van dit fascisme spreken bij individualisten (hoe vreemd dit ook klinken moge) als Erich Wichmann. Hij haatte bovenal de sociaal-democratie, en hij had een vage verbinding gehad met het anarchisme, zoals in de jaren 1921-1922, toen hij met Anton Bakels de campagne voerde om een Amsterdamse zwerver, bijgenaamd 'Hadje-me-maar' (aanbevolen aan geheelonthouders wegens het feit, dat hij op grote schaal alcohol verdelgde) te doen kiezen als lid van de gemeenteraad. De opzet slaagde, hoewel de 'clochard' niet in de raad maar in Veenhuizen terecht kwam, en de tweede man, de colporteur Zuurbier, volstond met het innen van het presentiegeld. De lege stoel werd toen door niemand gezien als een blijk van overwinning van het fascisme, wel van het anti-parlementarisme. De afkeer van het 'establishment' bracht Wichmann echter tot bewondering voor het Italiaanse fascisme, waarin literaire figuren als d'Annunzio en Marinetti, de held van het futurisme, naar voren traden. Ze bewonderden de autoritaire enkeling, die durf had: Mussolini heeft zich zelf 'een artiest' genoemd. De machine en het geweld werden 'motorische scheppingskrachten' geacht. De wijsgeren Bergson en Nietzsche werden er gewetenloos om geplunderd. De Franse royalisten - die al veel eerder 'l'homme nouveau' hadden aangekondigd - waren met brede letterkundige kringen verbonden. Later zouden veel katholieke dichters van *De Gemeenschap* (en zelfs enige tijd H. Marsman) vatbaar wor-

den voor hetgeen toch misdadige fantasieën zouden blijken te zijn, op grond van een soort 'verlicht despotisme' dat eerder had thuisgehoord in de achttiende eeuw. Het Duitse nationaal-socialisme dreef de stroming op de achtergrond en redde nog veler reputatie bijtijds. Wichmann was overigens al in 1929 overleden.

De kunstvormen die in het buitenland als revolutionair werden beschouwd kwamen schaars naar ons land over. Het expressionisme vond in Jan Wiegers, na zijn kennismaking met Kirchner, een bekwaam en soms zelfs fascinerend vertegenwoordiger, juist toen de schilder in Groningen (omstreeks 1924) geboeid werd door een vrijheidlievend pacifisme. Het dadaïsme, bedoeld als anti-kunstvorm, en door zijn nihilistische aspecten werkelijk een product van het verwoestende oorlogsgeweld en van het sarcastische pessimisme, werd in betrekkelijk kleine kring bekend gemaakt door Van Doesburg (alias Bonset) zonder veel sporen na te laten in de literatuur, veel minder dan het constructieve, architectonische, tuchtvolle cubisme van Mondriaan of de gestileerde, geabstraheerde reinheid van de doeken van Van der Leck. In de kringen van *De Stijl* en wat er uit voortkwam overwoog overigens het esthetische element boven de mogelijke sociale achtergronden. Wat elders door en in de oorlog was gewekt of bevorderd moest in ons land wel bleek overkomen.

Intussen liep deze bittere krijg uit op twee revoluties, die zich in grote landen voltrokken: de Russische en de Duitse. De laatste, angstig aangezien, was kort van duur en mislukte op tragische wijze, terwijl ze de herinnering naliet aan de moord op Rosa Luxemburg en Karl Liebknecht, en aan de dood van honderden die voor de snel gesmoorde Beierse radenrepubliek waren gevallen. De Russische omwenteling trok echter door de geschiedenis van Europa diepe voren. Hoezeer ze ook - door binnen- en buitenlandse factoren - werd misvormd, ze zou met name in Azië en in andere, gekoloniseerde gebieden vooral, van ongewone betekenis blijken. Maar voorzover men dit in Nederland waarnam was men uiterst beducht voor de gevolgen ervan. Tijdens het interbellum is angstvallig vermeden, diplomatieke relaties te onderhouden met de Sowjet-Unie. Niettemin kan worden gezegd dat niet alleen de ideeën van het bolsjewisme, de idealen van de revolutie en de theorieën van het leninisme in ons land doordrongen, maar dat de artistieke begeleidingsverschijnselen daarvan soms in bredere kring werden gewaardeerd.

Kunst en revolutie

Men wordt zich bij het bestuderen van het literaire leven in het interbellum in hoge mate bewust van de rol, die buitenlandse auteurs daarin spelen. Zo is het ook inzake de linkerzijde: ze is zeer afhankelijk van import. Wat de literatuur aangaat treft men steeds weer de namen van Maksim Gorki (o.a. *De Moeder*) hoewel die vóór de revolutie zijn meest opzienbarende werken schreef. Er is nadien, zoals in 1925 wanneer *Het Bedrijf* wordt gepubliceerd, nog wel sprake van aanpassing van dit oorspronkelijk anarchistische talent aan de bolsjewistische situatie, maar daarin blijkt Gorki niet uitnemend. Indrukwekkend is Gladkow, ook een revolutionair van vóór de omwenteling, wiens boek *Cement* (1924) veel wordt gelezen. Zijn romans *Nieuwe Aarde* en *De Eed* (dit laatste geschreven naar aanleiding van de belegering van Leningrad door de Duitsers, in de Tweede Wereldoorlog) zijn al veel minder bekend geworden. Ilja Ehrenburg, een joodse communist die in wezen 'westers' is, dringt met zijn 'romans over zaken', een journalistiek genre dat navolging zal vinden, bij ons door. In 1923 verschijnt als vertaling *Het aangezicht van de oorlog*, in 1926

De liefde van Jeanne Ney, in 1936 zijn boek over de Franse revolutionair *Baboeuf*, maar intussen zijn *Tien PK: het leven der auto's* (vertaling van 1931) en een jaar later zijn satirische rapport over de westerse film: *De droomfabriek.*

Wat echter de Nederlandse romanschrijvers en dichters aangaat is de oogst van de revolutie schaars. Dit is voor een klein deel het gevolg van de teleurstelling over het feit, dat de grootste omwenteling uitgemond is in een vorm van Russische patriottisme, dat weinig weerklank vindt. Onze eigen marxisten hebben daartoe het hunne bijgedragen. Herman Gorter had in zijn alomvattend gedicht *Pan* (1912, herzien in 1916) het visioen opgeroepen van de komende socialistische samenleving, alsof hij had voorzien dat in Rusland de sowjets (raden van arbeiders, boeren en soldaten) de macht zouden grijpen. Maar nadat in de Russische revolutie inderdaad het volksverzet zich openbaarde in de schepping van zulke raden, zette de marxistische bolsjewistische partij er de domper op, door ze tot organen te maken van de staat. Gorter vond dat de achterlijke situatie in Rusland wel kon verklaren dat het werkelijk linkse marxisme er niet aan zijn trekken kwam, maar dat Moskou zijn wil niet mocht opleggen aan het meer ontwikkelde West-Europa, althans niet aan de marxistische bewegingen van dat gebied. Zijn *Open Brief aan kameraad Lenin* (1920) markeerde zijn breuk met de communistische internationale. Maar wat zijn inspiratie aangaat waren de Russische sowjets toch wel degelijk bronnen van vertrouwen gebleven. In Rusland zelf waren ze verminkt of verkracht, maar als ideaal bleven ze van internationale betekenis. En zo werkte hij enige jaren aan zijn fenomenale gedicht *De Arbeidersraad*, dat pas na zijn dood verscheen, en waarin hij een beeld ontwierp van de geschiedenis der mensheid, die volgens hem toch moest uitlopen op het raden-communisme. Het werk is als een visioen. Niettemin is het een blijk van hoop na de nederlaag.

> Nu dan de nederlaag geleden is
> En d'arbeiders teruggestoten zijn
> In der tirannie donkre duisternis
> Nu wil ik zingen, zacht en hel en fijn,
> Hoe zij herstijgen uit bekommernis
> Weder naar des lichts goudenen zonneschijn.
> Want mijn hart leeft hun leven En 't is wis,
> Dat zij herstijgen zullen, sterk en rein.

Van de dichter was dit nochtans een zwanenzang.

Henriëtte Roland Holst, die bij flarden de loopbaan van Gorter had gevolgd, bleef langer hechten aan enig geloof in de evolutie binnen de Sowjet-Unie. In 1922 maakte ze daarheen een reis, en ze schreef er een uitvoerig rapport over. Ondanks de schaduwen zag ze er ‘kiemen van nieuwe vreugde en nieuwe schoonheid’. Dat nam niet weg dat ze dat rapport toch ook in mineur eindigde met een vers, dat wel correspondeert met het pessimisme van Gorter. ‘Wij zullen U niet zien, Lichtende Vrede, wij zullen niet voelen Uw weligheid’. En verder: ‘Wij zijn het geslacht, dat moet vergaan, opdat een beter oprijze uit onze graven.’ Het zou niet zo veel jaren duren voordat de dichteres haar heil zou zoeken in een vaag religieus getint socialisme.

Intussen bleef Rusland toch wel veel meer mensen boeien dan alleen communisten. In niet geringe mate was dat het

gevolg van de films van Eisenstein, over de oktober-revolutie, en over Potemkin: de opstand der matrozen op de tsaristische vloot in 1905. Dan waren er de Russische films over de opstand van volkeren in Azië, over veranderingen in de opvatting inzake het huwelijk (*Bed en Sofa*) en toenmaals baanbrekende gedachten over liefdesverhoudingen, zoals toegelicht in *Wegen der liefde* van Aleksandra Kollontaj. Maar in het algemeen stierf toch de idee af, dat het heil uit het oosten zou komen. In de anarchistische beweging overheerste het onbehagen inzake de feitelijke vernietiging van de libertair-socialistische radenbeweging. De sociaal-democraten werden verklaarde vijanden van de Sowjet-Unie en van het communisme. In goedkope blaadjes voor werkenden en werklozen, zoals *Vrijheid*, *Arbeid*, *Brood*, geruime tijd geleid door Meijer Sluizer die als bekwaam journalist ook verscheidene literaire werkjes op zijn naam heeft staan, werden de Sowjet-Unie en het communisme feller bestreden dan het nationaal-socialisme. De verschrikkelijke processen van Stalin tegen zijn communistische mededingers, vooral in de jaren van 1936 tot 1938, hebben deze tendens begunstigd.

Niettemin was er een literaire beweging blijven bestaan, die achteraf zeer gewaardeerd zou worden, omdat ze allereerst door het communisme geïnspireerd - het geestelijke verzet tegen het Duitse nationaal-socialisme had voorbereid. De afval van Tito in 1948 had funest gewerkt voor het leninisme, en later zou het pakt Molotow-Ribbentrop, het Russisch-Duitse verdrag van vriendschap en neutraliteit van 1939 tot 1941 nog nadeliger blijken te zijn voor de communistische ideologie. Toch was er in ons land een kern gebleven van vrienden van de Sowjet-Unie en van pro-Sowjet-marxisten.

In de jaren 1932 en 1933 verscheen het blad *Links richten*, dat nadien beschouwd is als een blijk van links literair leven. De letterkunde moest een politieke keuze doen, zo heette het, ze moest partij kiezen, en bij voorbaat ‘getuigen voor de (communistische) partij, tegenover het burgerlijk kunstbegrip’. De thema's van de artikelen, de gedichten en romans waren duidelijk anti-kolonialistisch, anti-imperialistisch, pro-Russisch, anti-fascistisch. De tijd was uitermate belangrijk. Afgezien van de voortvretende economische depressie, de loonsverlagingen en de werkloosheid, vielen in deze tijd de muiterij op de Zeven Provinciën, de verovering van de macht door de Duitse nationaal-socialisten, de verbeten nationale reactie tegen alles wat links was, de groei van de NSB (opgericht in 1931) en men vindt dit alles weerspiegeld in *Links richten.* De voornaamste auteurs daarin waren toen Jef Last (wiens romans *Marianne* en *Liefde in de portieken* werden besproken), Gerard Vanter (Van het Reve), Bertus Meyer, Maurits Dekker (auteur van de revolutie-roman *Brood*), de dichter Freek van Leeuwen, de journalist Frans Goedhart (later in het verzet Pieter 't Hoen), de essayist Nico Rost, K. van der Geest, A. Klinkhamer, Theun de Vries, Joris Ivens, Sam Goudsmit, met sporadische medewerking van nog enige andere bekende schrijvers. Opmerkelijk is het misschien, dat A.M. de Jong een ‘platluis’ wordt genoemd en H. Marsman ‘ultra-reaktionair’. Maar gezegd moet worden dat deze groep, nog altijd overtuigd dat het bewind van de Sowjet-Unie de idealen van de Russische revolutie vertegenwoordigde, zich van de algemene tendensen der Nederlandse literatuur zeer onderscheidde. Niet dat *Links richten* grote literatuur publiceerde, maar wel een afwijkende gezindheid, van auteurs die daarnaast en elders wel hun sporen hebben verdiend.

Eén van de weinige dingen waarover alle partijen het eens waren.

Buiten de genoemde vrienden van de Sowjet-Unie moet men overigens als auteurs met radicale socialistische gevoelens noemen dichters als A. van Collem, met zijn belijdenis van mystiek communisme; Willem van Iependaal, wiens *Liederen van de zelfkant* nooit voldoende zijn gewaardeerd; en zelfs François Pauwels heeft toen (o.a. met zijn *Veldprediker*) goede oppositionele verzen geschreven.

Crisis en fascisme

In de jaren na 1920 werken het anti-militarisme en het socialistische verzet, daarnaast ook de communistische ideologie, nog vrij lang door, zij het dat ze slechts een klein deel van het publiek bereiken. Na 1930 beginnen twee verschijnselen vrijwel alle aandacht op te eisen: de economische depressie en de dreiging van het nationaal-socialisme. Geen van beide zijn zij echter belangrijke thema's geworden voor de vaderlandse letterkunde. In de periode van 1936 tot 1939 werd de Spaanse burgeroorlog een maatstaf voor iemands standpunt ten aanzien van het fascisme (van Mussolini en van Hitler) maar de pers was verward, doordat de Spaanse republikeinen werden afgeschilderd als ‘rood’ en ‘communistisch’, terwijl Franco - hoewel een bondgenoot van Italianen en Duitsers - dan in elk geval toch heimelijk beschouwd werd als een redder van het rode gevaar. De pers was - afgezien van de anarchistische, communistische en socialistische bladen - vrijwel geheel anti-republikeins, en de slecht voorgelichte plaatselijke bladen spanden wel de kroon in het misvormen van de feitelijke situatie. Er bestaat een enorme literatuur over de crisisperiode en de Spaanse burgeroorlog, maar overwegend in de vorm van artikelen in kranten en periodieken, in essays, ook nog in politieke gedichten, maar in geringe mate in romans en de ‘schone kunsten’. Het is waar dat wel

tot ons land is doorgedrongen, hoe ontzaglijk veel kunstenaars van naam ook in Spanje zelf hun solidariteit zijn gaan betuigen met de republiek: Picasso, Buñuel, Rafael Alberti, Pablo Neruda, Hemingway, Gide, Orwell, Auden, Huxley, Spender. Wij kennen in ons land voornamelijk reportages over de strijd van Jef Last, van Albert Helman (Lou Lichtveld) van Johan Brouwer. Een zeer groot deel van onze auteurs geven er in hun productie weinig blijk van geroerd te zijn door crisis en burgeroorlog, al hielden ze er zich in hun privé-leven stellig wel mee bezig. Toch zijn er sinds 1933 genoeg vege tekenen geweest: de beroepsverboden van dat jaar en het daarop volgende 1934, zodat niemand in overheidsdienst lid mag zijn van een organisatie (die van de vrijdenkers inbegrepen) die geacht wordt links te staan van de SDAP. Deze heeft het ook moeilijk, al wordt ze in 1939 dan in een coalitieregering vertegenwoordigd. In 1932 is al een wet van kracht geworden tegen de godslastering, en die wet heeft theocratische trekken. De campagne tegen verkoop van voorbehoedmiddelen, waarvoor in elk geval niet geadverteerd mag worden, wordt heftiger. Een toneelstuk van Hasenclever: *Huwelijken worden in de hemel gesloten*, wordt omstreeks 1930 al door vrome burgemeesters bedreigd, omdat het stuk een goedmoedige satire is op een overigens zeer menselijke godheid. Toen in 1935 de vertaling verscheen van *De Beul* van Pär Lagerkvist, een aanklacht tegen het martelen, maar ook tegen de God die dit duldt, of misschien wil, wekten voordrachten daarover schandaal.

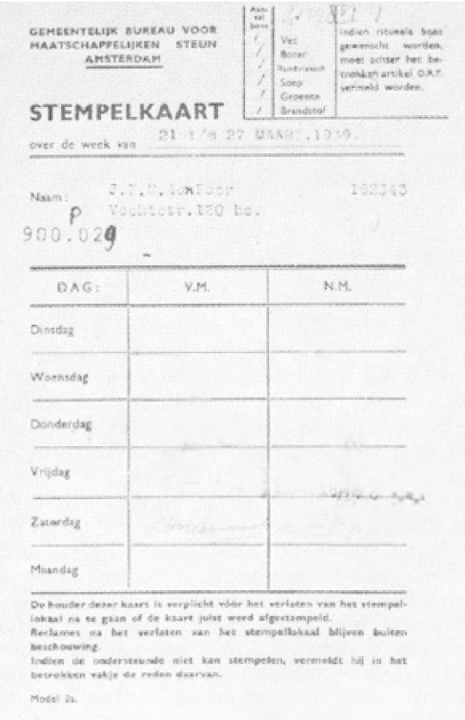
Men mocht wel tegen Hitler protesteren, maar hem - als ‘bevriend staatshoofd’ - niet beledigen, en vooral niet de God ‘uit wie alle gezag is’. In pragmatische termen vertaald komt het allemaal hier op neer, dat het staatsgezag als zodanig geëerbiedigd moet worden. De stichting van het anti-fascistische comité *Waakzaamheid* is daarom een daad van belang van intellectuelen, van Menno ter Braak tot Annie Romein. Maar in 1939 ontstaat de breuk door het opportunistische verdrag van vriendschap en neutraliteit tussen Hitler-Duitsland en de Sowjet-Unie. Het is door Moskou later verklaard als een tegenzet tegen de overeenkomst van München tussen Frankrijk, Engeland, Duitsland en Italië - als een poging om een Duitse aanval op de Sowjet-Unie minstens uit te stellen. In 1939 echter werkte de overeenkomst als een slag zonder weerga voor de anti-fascisten. En de verdedigers van de Sowjet-Unie kwamen in een erbarmelijke positie te verkeren.

Nochtans waren er binnen het comité ook nuances, die een klassenkarakter hadden. Auteurs als Menno ter Braak hadden weinig of niets op met het socialisme of het proletariaat, ze zagen de strijd tegen Hitler allereerst als een actie voor geestelijke vrijheid en persoonlijke onaantastbaarheid, en ze doorzagen onvoldoende de sociale achtergrond, die daarvoor noodzakelijk zou zijn. Helaas was het waar dat degenen, die in de Sowjet-Unie een waarborg zagen voor de geestelijke vrijheden van het Westen, daarin behoorlijk dwaalden. Een anarchistische, vrijheidlievend socialistische beweging zou misschien een brug hebben kunnen slaan tussen burgerlijke democraten en linkse intellectuelen uit de literaire kringen. Maar deze ‘beweging’ verkeerde toen reeds in een diepe crisis en in ontbinding.

Het kleine drama met het comité-Waakzaamheid bewees, hoe stuurloos de democraten geleidelijk waren geworden. Nu was Menno ter Braak zich al veel eerder bewust van zijn gebondenheid aan een klasse. In een brief aan du Perron (11 juli 1934) schrijft hij over de opstand in de Jordaan.

> Ik vond: 1e afkeer van het bête geschrijf in de ‘burgerpers’ over ‘gepeupel’, ‘Janhagel’, ‘relletjesmakers’ e.d., kortom walging van de bourgeoisie die het moraalmasker voorhangt om een machtskwestie te camoufleren; 2e de absolute onmogelijkheid om mij te identificeren met dat ‘gepeupel’, de

fatale realiteit, dat ik tot een klasse behoor, ook al doorzie ik haar hypocrisie...


GEMEENTELIJK BUREAU VOOR MAATSCHAPPELIJKEN STEUN AMSTERDAM

Vet
Boter
Rundvleesch
Soep
Groente
Brandstof

Indien rituele bons gewenscht worden, moet achter het betrokken artikel O.R.T. vermeld worden.

STEMPELKAART

over de week van 21 t/m 27 MAART 1939.

Naam:

900.029

DAG:	V.M.	N.M.
Dinsdag		
Woensdag		
Donderdag		
Vrijdag		
Zaterdag		
Maandag		

De houder dezer kaart is verplicht vóór het verlaten van het stempellokaal na te gaan of de kaart juist werd afgestempeld.
Reclames na het verlaten van het stempellokaal blijven buiten beschouwing.
Indien de ondersteunde niet kan stempelen, vermeldt hij in het betrokken vakje de reden daarvan.

Model 2a.

Een stempelkaart.

Zo'n passage in een brief onthult de sociaal-politieke onzekerheid van de literaire elite, haar angsten, haar gehechtheid aan de burgerlijke democratie als een waarborg voor haar privileges. Men moet de zelfmoord van Ter Braak in mei 1940 mede (hoewel niet alleen) zien tegen deze achtergrond.

Voorzover de literatuur van het interbellum bloeit is dat op het gebied van analyse der persoonlijke belevenissen en conflicten binnen een bepaalde civilisatie (Couperus, Carry van Bruggen) de historie die ver genoeg van ons afligt om geen direct conflict met de actuele samenleving uit te lokken (de familieromans van Boudier Bakker en Ammers-Küller, verhalen van Vestdijk over het Spanje van El Greco en het Frankrijk van vóór de revolutie, romans van Arthur van Schendel) de jeugdherinneringen (weer Carry van Bruggen, Vestdijk) de nostalgische en pessimistische verzen bij de vleet (in elke bloemlezing terug te vinden) het toelaatbare realisme van Querido, Heijermans, en de min of meer exotische romantiek, als die van het echtpaar Scharten-Antink, vatbaar voor het fascisme van Mussolini. Bezien van een sociaal-politiek oogpunt is de literatuur in Nederland tijdens het interbellum overwegend burgerlijk, ook als ze romantisch is. Maar dat is geen verwijt. Al of niet bewust werkt ook een letterkundige ‘voor de markt’, hij kan ook niet leven van producten, die onverstaanbaar zijn voor zijn tijdgenoten, of die zo veel weerzin wekken dat hij er geen uitgever voor vindt. Maar wel kan men opmerken, dat de geschiedenis van dit tijdvak veel schokkender is geweest dan zijn literatuur.

Crisis en fascisme in Nederlands verhalend proza 1930-1940

Harry Scholten

24 oktober 1929, de dag van de Newyorkse beurskrach, wordt aangeduid als 'zwarte donderdag' en de periode van sociaal-economische malaise die volgde is geboekstaafd als die van 'de magere jaren'.[1.] Een terecht sombere naamgeving, die een nog navranter reliëf krijgt als men zich realiseert hoe er in alle donkerte van de jaren dertig fors gezongen en gespeeld werd. Met de opgewektheid van 'happy days are here again' bleven de bonte dinsdagavondtreinen op tijd rijden, het monopolyspel werd met hartstocht beoefend en men keek gretig in de glazen bol van optimistische waarzeggerij. Navrant is in elk geval het voorbeeld van laatstgenoemd spel dat Beishuizen en Werkman vermelden in hun beknopt maar rijkgeschakeerd overzicht *De magere jaren, Nederland in de crisistijd 1929-1939.* Het betreft een voorspelling van de waarzegster Madame Sylvia, op verzoek van de redactie van het populaire weekblad *Het Leven* begin 1933 in genoemd blad gedaan. Zij luidde aldus:

> Nederland is voorbestemd een zeer belangrijke rol te spelen in de wereldgeschiedenis. Ik zie in een verre toekomst Nederland de leiding nemen waar het geldt een duurzame vrede in Europa te doen zegevieren. Nog zeven jaar zal Nederland te kampen hebben met grote moeilijkheden, maar tevoren is een dictator opgestaan, waardoor belangrijke gebeurtenissen zich in Holland zullen afspelen. Deze dictator, die binnen twee jaar plotseling te voorschijn treedt, vindt de middelen om de crisis op te lossen. Daardoor wordt de aandacht op hem gevestigd en heel Europa zal zijn autoriteit erkennen. Dan zal hij zijn invloed ten goede laten gelden op heel het wereldgebeuren. En dank zij hem komt er een betere toekomst voor Europa en voor de gehele wereld.

De vrolijkheid van zingen en spelen in het donker is er nooit een van het onbekommerde soort, maar deze prognose laat zich wel heel snel uit de sfeer van koffiedikvermaak verwijderen. Niet achteraf, door constatering van overeenkomst met de gang der historie, maar bij vaststelling van het feit dat het in die tijd heel wat Nederlanders bittere ernst is geweest met Madame Sylvia's geloof in een dictator als redder uit de crisisnood. Allerlei groeperingen en beweginkjes in Nederland van de dertiger jaren laten in beginselverklaring en program een weerzin tegen de parlementaire democratie vergezeld gaan van een pleidooi voor een sterke man, een bezielend Leider als meest adekwate oplossing om uit de malaise te geraken. Ressentiment van werkenden tegen werklozen enerzijds en frustraties van stempelaars anderzijds, hebben aan de wieg gestaan van wat toen al heette: 'het crisiskind der N.S.B.'.[2.]

Het zware stempel dat de crisis op het maatschappelijk leven drukte en de reactie die zij opriep in vormen van rechts anti-democratisme, maakt de vraag interessant of men deze verschijnselen ook tegenkomt als een thema in de Nederlandse literatuur van de dertiger jaren. In deze bijlage wil ik met name ingaan op de vraag naar aanwezigheid van dit onderwerp - zowel de crisis als zodanig als in zijn verbondenheid met fascistische stromingen - binnen het Nederlandse verhalend proza tussen 1930 en 1940.

Een eerste oriëntatie naar crisisproza via een blik in overzichten van de literatuur in deze periode, levert een negatief antwoord op. W.L.M.E. van Leeuwen merkt in zijn geschiedenis der nieuwe noord-Nederlandse letterkunde *Drift en Bezinning*[3.]

op: ‘Zelden slechts gaf de roman in Nederland in de kritieke jaren 1930-1940 een beeld van de problematiek van de tijd. Veelal kozen de romanciers (ook de besten der jongeren) eigen zielsontwikkeling als thema’. Het schoolboek *Het spel en de knikkers*[4.] wijdt een paragraaf aan ‘de literatuur en de crisisjaren’ maar concludeert daarin tot eenzelfde gemis: ‘wat de sociale kant van de ontwikkeling aangaat, is het grotendeels *ontbreken* van een duidelijke weerslag, met name bij hen die de literaire leiding hadden, het meest opvallend’. Niet verwonderlijk dat dit negatieve beeld in literatuurgeschiedschrijving ook figureert in meer algemene overzichten van de crisisjaren. Ik citeer Beishuizen en Werkman in hun al genoemde *De magere jaren*: ‘In de officiële literatuur komt de nood der tijden er maar bekaaid af’.

Het schamele resultaat van een blik in de (literatuur)historische handboekjes, kan de speurzin natuurlijk niet drukken. Ook de spaarzame aanwezigheid van thematisch ingericht bibliografisch materiaal mag niet ontmoedigend werken, er resteren nog volop middelen om de ‘stemmen des tijds’ te beluisteren. Men kan het leesgeheugen en het boekenbezit van een oudere generatie raadplegen, en er zijn de uitgeversarchieven, boekengidsen, literairkritische studies, tijdschriften en krantenleggers van de betreffende periode. Een speurtocht naar crisisromans die dit soort wegen gaat, wordt braaf beloond. Ik noem een tweetal interessante vindplaatsen. Het tijdschrift *Stemmen des tijds* (maandblad voor Christendom en Cultuur) blijkt in zijn 24e jaargang - 1935 - een dubbelnummer te wijden aan de crisis, waarin een bijdrage opvalt onder de titel ‘Crisis en Literatuur’ van de hand van dr. C. Tazelaar[5.], die een tiental crisisromans bespreekt en daarbij meldt dat hij zich moet beperken gezien de veelheid en verscheidenheid van contacten tussen crisis en literatuur. Van drie jaar later dateert *Rondom tien ge-*

stalten van C.J. Kelk[6], een kritisch overzicht in boekvorm van de Nederlandse romanliteratuur 'der laatste vijf jaren', waarin het achtste hoofdstuk ('De documentaire roman') en het register een flink aantal romans bijeenbrengt in hun gezamenlijke verbondenheid met een politiek-maatschappelijke tijdsproblematiek.

Het contrast tussen een schrale oogst aan crisisromans, die latere overzichten aanbieden, en het omvangrijke materiaal dat contemporaine bronnen als zodanig aanbieden, is zeer opvallend: een eerste gang naar tijdsdocumenten leverde vrij snel enkele tientallen titels op.

Bij nader onderzoek valt overigens wel iets af te dingen op dat indrukwekkende aantal. Zo blijkt het noodzakelijk om een schifting aan te brengen tussen 'echt' en 'perifeer' crisisproza. In het voetspoor van genoemde Tazelaar moet men vaststellen, dat in verschillende romans en verhalen niet de economisch-sociale malaise het centrale gegeven is, maar dat deze slechts fungeert als aanleiding voor een breed uitgemeten behandeling van een huwelijks-, gezins- of familieproblematiek, met alle accentuatie van amoureuze avonturen en verwikkelingen van dien. En de geestdrift van de speurder die met *De gave gulden* (Amsterdam, 1934) van het schrijversechtpaar Carel en Margot Scharten meent een echte crisisroman gevonden te hebben, wordt enigszins getemperd door de bevinding dat de titel vooral dient als snaakse bijnaam voor een der personages. Het is overigens niet zo, dat het figureren van de crisis als *aanzet* tot verandering in iemands opvattingen en/of gedrag, steeds zou betekenen dat we slechts met een 'perifere' crisisroman te doen hebben. Nogal wat romans uit de jaren dertig bevatten de teneur, dat mensen door crisiservaringen gedesoriënteerd raken, met bestaande moraal en wetten op gespannen voet en ook wel tot crimineel gedrag komen. Soms blijkt daarbij de crisis zozeer de bepalende factor voor deze desoriëntatie, dat de kwalificatie 'crisisroman' op zijn plaats mag blijven. Ik noem als voorbeelden in dit verband: Alie van Wijhe-Smeding, *De ijzeren greep* (Rotterdam, 1933), althans wat het laatste deel betreft, en vooral Jan Campert, *Die in het donker* (Den Haag, 1934) en Jan Mens, *Mensen zonder geld* (Amsterdam, 1938).

Het materiaal aan crisisromans uit de jaren dertig geeft een enkele maal ook aanleiding om enig begrip te hebben voor de opvatting in latere geschiedschrijving, dat de 'officiële' literatuur zich maar sporadisch met het verschijnsel van de maatschappelijke malaise inliet. Ik doel hiermee niet alleen op het feit, dat nogal wat schrijvers en schrijfsters van crisisromans achtergrondfiguren blijven in de literatuur en in de literatuurkritiek van hun tijd, maar ook op de houding van enkele schrijvers die zich tot de erkende letterkundigen rekenden. In 1933 verscheen bij Querido te Amsterdam - en vier jaar later nog eens te Hilversum - een crisisroman van J. Onslee en Nico Slob onder de titel *Het is verboden.* In een voorwoord bekennen beide auteurs zich als gevestigde literatoren van een pseudoniem te bedienen, vanuit de suggestie dat het een merkwaardige gang is vanaf de hoogte van het kunstenaarschap naar bemoeienis met het laag bij de grondse tijdsgebeuren. Het pseudoniem bleef goed gehandhaafd en zeker wat het eerste betreft kostte het enige moeite het te achterhalen. J. Onslee bleek Johan Lüger en Nico Slob Albert Helman. De afdaling naar de crisiswerkelijkheid is de auteurs moeilijk gevallen. De kennelijke opzet om hun hoofdpersonage, Frederik Kaagman, exemplarisch als crisisslachtoffer te presenteren ('je bent de enige niet') lukt niet erg, omdat deze Frederik minder door de crisis en meer als vagebond en flierefluiter in botsing komt met het maatschappelijk bestel.

Toen de NSB in de Kalverstraat in Amsterdam een winkel opende tekende Jordaan voor *De Groene Amsterdammer* deze voorplaat: 'als de andere politieke partijen nu ook eens een winkel zouden openen, zou de Kalverstraat er weldra zó uitzien'.

Met alle reductie die men via een onderscheid tussen 'echt' en 'perifeer' op het geheel aan crisisproza kan toepassen, blijft er intussen toch heel wat over. Behalve kwantiteit kunnen nog twee andere overwegingen gelden om het crisisproza als een wezenlijk bestanddeel te zien van de Nederlandse literatuur van de jaren dertig: een zekere representativiteit en een zekere populariteit. Met die representativiteit bedoel ik dit: de crisisromans laten dezelfde levensbeschouwelijke schakeringen zien als die in algemene zin in de literatuur van deze periode optreden. Elk '-isme' met zijn eigen schrijversgroep, eigen tijdschrift en eigen opvattingen inzake kunst en leven: binnen dat beeld vallen ook de schakeringen in het crisisproza. De richtingen rooms, protestant-christelijk en rood domineren daarbij. In het begin van de periode komt het felste engagement met de malaise vooral uit de hoek van het tijdschrift 'Links richten' (1932-1933). De meest bekende crisisroman uit dit milieu is ongetwijfeld *Zuiderzee* (Amsterdam, 1934) van Jef Last. Het gebeuren in dit boek centreert zich rond de zogeheten Zuiderzeewerken, met name de droogleggingen en de aanleg van de Afsluitdijk. Vanuit verschillende personages komen verschillende reacties op dit crisisprojekt naar voren. Positieve, vanuit de politiek en van de kant der ontwerpers: de grootsheid der plannen, het heroïsch temmen van het gevaarlijke water, winst voor landbouw en veeteelt, ontsluitingsmogelijkheden voor een 'modern' Friesland, werkverschaffing en woongelegenheid op korte en langere termijn. Negatieve, vanuit de visserswereld en van de behoeders der

traditie: teloorgang van het vissersbestaan en van de identiteit der door deze broepssfeer getekende oude stadjes. De vertellersvisie is er niet zozeer één van onverdeelde keuze voor een der partijen, maar zij wenst het falen van de Zuiderzeewerken als beoogde crisisbestrijding te benadrukken vanuit de opvatting dat de crisis veroorzaakt is door het kapitalisme, dat ook het Zuiderzeeprojekt een kapitalistische onderneming is waarbij de belangen van het kapitaal voorop staan en die van de werkers veronachtzaamd worden. Samenvattend spreekt de verteller zich uit in een Genesisallusie aan het einde van het achttiende hoofdstuk: 'Want machtig, in zijn scheppende kracht, is de mens over zeeën en aarde, dieren en planten, maar machtiger óver de mens is de vernietigende kracht van de kapitalistische krisis'.

Er wordt vanuit dit schrijversmilieu niet alleen 'links gericht' op het kapitalisme, maar ook geschoten. Dat gebeurt vooral in *Brood, een revolutie-roman* (Amsterdam, 1932) van Maurits Dekker. De pijlen in dit boek krijgen hun bestemming in personifikaties van het kapitalistisch stelsel: een uitbuitende ondernemer - die het hele sociale leven van werk, wonen, ontspanning, krant en cultuur overheerst -, zijn beschermheren in de politiek, zijn waakhonden van politie en leger, zijn gemakkelijke prooi en huurbende onder de sociaaldemocraten. De personages in de roman representeren twee werelden, de zwarte van het kapitaal en zijn handlangers tegenover de witte van zijn slachtoffers. 'Wit' wordt in het boek 'rood': in de ontwikkeling binnen deze groep van uitgebuite stumperds naar zelfbewuste opstandigen wordt het idee van de roman zichtbaar, dat vernietiging van het kapitalisme en verwezenlijking van een economische samenhang de enige oplossing vormt voor de crisis.

Om deze boodschap en visie gaat het in het boek. Hoewel allerlei gegevens overeenkomen met de feitelijke situatie in Nederland tijdens de malaisetijd en de crisiswerkelijkheid van loonsverlaging, stempelen, huisuitzetting en armoe erin figureert, worden de contouren van de plaats van handeling in fictieve benaming gegeven en worden de werkloosheidcijfers met tien vermenigvuldigd. Het zijn deze stijlmiddelen die, evenals de zwart-wit tekening der personages, ten dienste staan van de opzet om niet een anekdotisch gebeuren te verslaan, maar om een algemeen geldende ideologische wetmatigheid te demonstreren van een toenemende sociale nood die tot gevolg heeft dat het proletariaat klassebewust en rijp voor de revolutie wordt.

Geen beschuldigende vinger in de richting van 'de baas' als veroorzaker van het crisisgebeuren, noch een onvermengd pleidooi voor een vernietiging van het kapitalisme ter oplossing van de nood, vindt men in de belangrijkste crisisroman uit de protestant-christelijke kring: *Burgers in nood* (Nijkerk, 1935) van H.M. van Randwijk. Tekenend is in dit verhaal al, dat het boek minder een kommentariërende en 'sturende' verteller in de hoofdrol heeft en méér uit dialogen is opgebouwd. Dat houdt niet in, dat het slechts een partijloze registratie zou bevatten van verschillende crisiservaringen. Daarvoor wordt het malaisebestaan van chauffeur Willem Verdoorn en een aantal van zijn lotgenoten te schrijnend weergegeven. Daarvoor komt er ook teveel 'kleur' over in de tekening van hun reactie op de dagelijkse misère en die van het doen en laten der beter gesitueerden: terecht onvrede en opstandigheid bij 'de Verdoorns', onterechte naïviteit, onbeholpenheid en liefdadigheidsgedrag in de 'villawijk'. Tot de strekking van het boek draagt vooral ook bij de steeds belangrijkere positie in dit wereldje van de jonge dominee Herman Braans. Hij verliest het kontakt met en het begrip voor het bevoorrechte milieu van herkomst niet, maar legt wel onomwonden de tekorten van haar crisisbenadering bloot. En hij groeit steeds meer

in de richting van een praktisch Christendom van solidariteit tot samenwonen toe met de machtelozen. Oplossingen voor de crisis draagt hij niet aan, hooguit suggesties voor een mentaliteitsverandering onder de mensen en voor enige ‘leefbaarheid’ van het crisisbestaan, en dat nog zeer voorzichtigerwijs in woorden als ‘misschien, het kan verwaand klinken om het te zeggen, ik ben God niet maar misschien (...)’. De behoedzaamheid die hierin doorklinkt correspondeert ook met de niet-eenduidige funktie van de klimaatomstandigheden in het crisisbestaan: fraai lente- en zomerweer wordt zowel weergegeven als schrijnend kontrast met de grauwe crisiswerkelijkheid als in zijn mogelijkheid van relativering der dagelijkse benauwenis. De roman eindigt ook in dit soort gemengde termen: een zorgeloze zwempartij van dominee en alle buurtbewoners, maar dit zon- en waterfestijn wordt afgesloten met een zin die een stijgend aantal werklozen meldt.

Burgers in nood is in de tijd van zijn verschijnen een veelgelezen roman geweest. Binnen de kortste keren was hij verspreid in een oplage van 20.000 exemplaren. In dit kader van populariteit is er ook reden de aandacht te richten op een schrijversduo dat al vroeg in de eeuw bekendheid krijgt en deze voortzet tot in de jaren twintig en dertig: het echtpaar Carel Scharten en Margot Scharten-Antink. 30 drukken was voor een aantal hunner werken geen uitzondering, evenmin als de vertaling ervan. Een getuigenis van hun populariteit vond ik ook over de grenzen, in het ‘Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel’ van 1 november 1935 waarin in de volgende aanprijzende termen melding wordt gemaakt van verschijning in het Duits van hun roman *Der Narr aus den Maremmen*:

> Der grosse Roman aus dem neuen Italien. Die Holländische Originalausgabe erregte grösstes Aufsehen und erreichte (im kleinen Holland) schon das 30.Tausend. (...) Die zauberhaften Landschaftschilderungen im ersten Teil werden abgelöst durch die Darstellung der faschistischen Revolution im zweiten Teil. -Mit einem wort: ein glänzender Zeitroman.

Als een ‘Darstellung einer faschistischen Revolution’ kan men ook een nieuwe roman van hun hand typeren, die in hetzelfde jaar 1935 bij de Wereldbibliotheek te Amsterdam verscheen, *Littoria, De Verlossende Arbeid.* Het boek bezingt in religieus-gewijde termen een Italiaanse crisisonderneming: de drooglegging der Pontijnse moerassen, ten zuiden van Rome. Het doet dat al in een ‘Woord vooraf’ van Carel Scharten, waarin de grootsheid van dit projekt wordt benadrukt vanuit het gegeven dat Mussolini's Italië slaagt in een onderneming die in 23 eeuwen van keizerlijke en pauselijke pogingen vergeefs is nagestreefd. Als reden van het welslagen noemen voorwoord en roman met name het ‘Faustisch gevoel’ dat gezamenlijke zware inspanning verlossing en vreugde brengt, dat het werk in ‘een schone eenheid van werkgever en arbeiders’ is verricht en vooral ook, dat het plaatsvond onder de bezielende leiding van één man: de Duce Mussolini. In termen van ‘genade’, ‘beloofde land’, ‘eerste scheppingsdag’, ‘doop’ en ‘inwijding tot nieuw leven op een nieuwe aarde’, wordt het proces beschreven waarbij Italiaanse oudstrijders de gelegenheid krijgen om met zware inspanning en offers op de Pontijnse moerassen een eigen stuk vruchtbare grond te veroveren. Het boek is bevolkt met mannen en vrouwen

in de traditionele rolverdeling: vaders en zonen verrichten de zware pioniersarbeid op het land, de vrouwen vormen in dienstbaarheid het dappere thuisfront. Terwijl de vrouwen en de ouderen de geestdrift voor de Duce nog kombineren met ontzag voor Paus en Koning, richt de jeugd zijn bewondering uitsluitend op Mussolini. De tendens die de roman door alle hoofdstukken heen aanhoudt - dat men door gemeenschappelijke inspanning en trouw aan het fascistisch leiderschap een vreugdevol bestaan verwerft - wordt wel het sterkst bepaald door de ontwikkeling die een der personages - de jonge Alfredo - doormaakt. Hij heeft in zijn nieuwe situatie huwelijksproblemen en kent aanvankelijk ook nog enige scepsis ten aanzien van Mussolini. Maar de arbeid brengt ook ‘verlossing’ in dit man-vrouw probleem en als tenslotte bij de eerste oogst de vlijtig meedorsende Mussolini Alfredo in de ogen blikt, is deze het die namens allen uitroept: ‘Duce, jij bent ons allemaal!’.

‘Mussert, het hondje dat braaf de bevelen van zijn grote baas, Hitler, uitvoert’ - een tekening van Jordaan in *De Groene Amsterdammer.*

Er is alle reden om de roman *Littoria* ter sprake te brengen in een contekst van het Nederlandse crisisproza van de jaren dertig. Evenals bij ons de Zuiderzeewerken, fungeerde de drooglegging der Pontijnse moerassen in het kader van werkverschaffing en vergroting van nationaal zelfbewustzijn en internationaal prestige. In het voorwoord van Carel Scharten wordt het verband met de Nederlandse crisissituatie nadrukkelijk gelegd:

> Bij het schrijven van dit boek hebben wij menigmaal gedacht aan de moedige pioniers van onze eigen nieuwe polderprovincie-in-wording. Wij zouden geen Hollanders zijn, zoo wij er niet trotsch op waren, dat Holland, met de drooglegging der Zuiderzee, reeds jaren lang bezig is, even groote dingen te doen.

Maar wat bij dit alles in Holland deerlijk gemist wordt, aldus dit voorwoord, ligt in het nagenoeg ontbreken van de algemene bezieling die van ‘de levenwekkende persoonlijkheid van Mussolini’ uitgaat en van ‘de schoone eenheid van werkgever en arbeiders’. In bezielend Leiderschap en corporatisme, zo luidt de duidelijke suggestie van het boek, ligt de oplossing voor de crisisproblematiek, niet alleen in Italië maar ook in Nederland.

De roman *Littoria* is een voorbeeld van Nederlands proza waarin aandacht voor crisisverschijnselen verbonden is met een oplossing ervoor in fascistische zin. Een dergelijk verband is ook aanwezig in crisisproza van rooms-katholieken huize, met name in het werk van de schrijver Albert Kuyle. Deze auteur, die in de literatuur van het interbellum een opvallende rol heeft gespeeld - onder meer als redacteur van het tijdschrift De Gemeenschap en van de afsplitsing daarvan De Nieuwe

Gemeenschap (1934-1936) - publiceerde in 1933 de crisisroman *Harten en brood* (Hilversum, 1933), maar kreeg de meeste bekendheid en waardering via korte verhalen en novellen waarvan hij een aantal uit zijn produktie tussen 1931 en 1939 bijeenbracht in de bundel *Harmonika* (Utrecht, 1939). De eerste en laatste bijdragen daarin - de novellen *Werkverschaffing* van 1931 en *Vertelsel voor later* van 1939 - zijn onmiskenbaar crisisverhalen: ze staan geheel in het teken van de malaise van de jaren dertig. *Werkverschaffing* zet in met de volgende twee alinea's:

> De melk kost vijftien cent per liter. Dat is niet veel, als men bedenkt dat champagne acht gulden de flesch kost, en er parfums zijn waarvan een twintigste liter veertig gulden moet opbrengen. Het is al meer als men bedenkt dat er twee honderd duizend werkloozen zijn, en te veel voor iemand die als hij zijn huishuur op zij heeft gelegd, nog een gulden en een dubbeltje per dag heeft om met vier kinderen van te leven.
> Vrouw Veenendaal heeft nooit zoo precies uitgerekend als ik nu doe, dat ze maar 11 dubbeltjes heeft om met de jongens en d'r man rond te komen. Het is haar geluk dat ze bijna nooit rekent. Ze zou toch altijd tekort komen. En wat geeft de uitkomst van debet- en creditkant, wanneer men ze toch nooit gelijk kan maken?

Deze beginalinea's introduceren niet alleen een verhaal over het leven van een eenvoudige vrouw met man en kinderen in crisistijd, maar bevatte ook het gegeven, dat het verhaal gestuurd en bekommentariseerd wordt door een ik-figuur. Deze kommentator bepaalt ook de teneur van de vertelling: dat het instituut der werkverschaffing geen passende oplossing is voor de crisisproblemen, noch van vrouw Veenendaal en haar man Kees, noch van iemand anders. Het is geen arbeid, aldus zijn visie, die een natuurlijke en nuttige funktie heeft, maar het is een kunstmatige methode om mensen aan het werk te krijgen en te houden. Wat nog erger is: werkverschaffing brengt mannen, van heinde en ver samengedreven, tot ‘de zondige gein van een troep sexueel afgevasten’. Maar als belangrijkste bezwaar tegen werkverschaffing geldt, dat dit werklozenprojekt, via regelingen als eens per maand een weekend naar huis, de natuurlijke orde van huwelijksband en gezinsbestaan verbreekt. Als het jaar op zijn einde loopt, op de laatste zondag voor Kerstmis, weet de zieke vrouw Veenendaal ‘één ding zeker, dat Jezus Christus het zóó niet bedoeld heeft. Dat Kees bij haar hoort en zij bij Kees (...) Nu vraagt ze om Kees’. ‘En nu, Lezers’, zo vervolgt de commentator met een rechtstreekse aanspreking, ‘Nu toornt Christus tegen de wereld. (...) Nou ziet Hij vrouw Veenendaal en nou doet God wat ik doe als ik aan vrouw Veenendaal denk: nu schreit Christus over de wereld, en teekent Hij Zijn martelaars met het teeken van de uitverkiezing’. De uitverkiezing krijgt gestalte in een wonder. Als de man wegloopt van zijn spit- en graafwerk in het verre Wipsuma om naar zijn vrouw te kunnen, weet deze zeker dat hij komt, al heeft hij niet geschreven. Kees verspeelt werk en steun, maar wordt beloond met een uitverkiezing die in bittere ellende van het aardse bestaan het zoet mengt van een hemels perspectief: ‘En diep in hun mond is de smaak van de bitterzoete visch die Christus is voor zijn martelaars’, zo luidt de slotzin van

deze novelle.

De ideologische boodschap van *Werkverschaffing* vindt zijn kritische pendant in *Vertelsel voor later*: een door God gewilde natuurlijke orde kan niet ongestraft geweld worden aangedaan. En een oplossing voor de economisch-sociale crisis ligt niet in menselijke bedachtsels en in wetenschappelijke benadering, maar in een terugkeer naar de door God gegeven wetten der natuur. De verteller manifesteert zich als een zoon van het boerenland en toont de lezer vanuit een 'agrarisch' vertrekpunt een maatschappijbeeld van toenemende malaise: boeren die een overvloed aan produkten niet meer voor een behoorlijke prijs kunnen verkopen in een samenleving, die de produktievoorraad steeds groter en de betaling ervoor steeds geringer maakt door een groeiend aantal werklozen, voor wie de laagste prijs nog te hoog is. De remedie die van overheidswege tegen deze crisis wordt ingezet - 'denaturisatie' der voedselprodukten, door ze te vernietigen dan wel slechts voor dierlijke consumptie geschikt te maken - blijkt niet te helpen en wordt snel gevolgd door grotere rampspoed: de kippen leggen opeens geen eieren meer, de akkers blijven 'welig van aarde en leeg van spruitsels', ziekte en plotselinge dood treft het vee, een toenemend aantal krankzinnigen predikt de ondergang der wereld. Wanneer de wetenschap zich in haar stedelijke laboratoria over de oorzaak van en een therapie voor deze katastrofen buigt, schudt de plattelandse vader van de vertellende 'ik' het hoofd over deze benadering, hij stelt als diagnose de straffende hand Gods en ziet als enig redmiddel: boetvaardigheid en terugkeer naar een 'natuurlijke' omgang met de vruchten des velds. Deze oplossing wordt alleen door de geringsten der geringen in de dorpsgemeenschap aanvaard. Zij trekken, tegen de hoon van ongelovigen en het verbod van de kerkelijke overheid in, biddend over de velden en bewerken tenslotte het wonder van nieuwe wasdom.

De reden om deze twee crisisverhalen met een fascistische ideologie te verbinden, ligt niet in het feit dat ze in de bundel *Harmonika* gezelschap hebben van andere verhalen die in fascistisch Italië en - inclusief antisemitische ingrediënten - in nazistisch Duitsland gesitueerd zijn. De reden ligt meer in een voor alle verhalen gelijke ideologische constante: God als bovennatuurlijke instantie wordt gemodelleerd naar een natuurlijk snit, naar overeenkomst met datgene wat van huis uit als 'vertrouwd' en 'natuurlijk' wordt ervaren. En in zijn gebondenheid aan het tot absolute macht verheven vertrouwde, gedraagt hij zich volgzaam ten aanzien van wat als natuurlijk juist en passend voor een crisisoplossing wordt voorgesteld. De verbondenheid van God en natuur wordt uitgewerkt tot een opvatting die bij Kuyle zelf en in zijn tijdschriftmilieu van De Nieuwe Gemeenschap een aanleiding krijgt van verwantschap met het fascisme. In een brochure uit 1935 van genoemd tijdschrift[7.] staat het aldus geformuleerd:

> En wat ons hierbij leidt, is de natuur, waarin God zijn grondwetten heeft verankerd. In de natuur zoeken wij naarstig de orde, en haar gevonden hebbend, bouwen wij de practijk overeenkomstig haar plan (...) Wij schrikken niet van het woord: Fascisme, waarmee wij langzamerhand getekend worden (...) Wij merken alleen op dat het internationale van de groei naar een herstelde orde van zegenrijkere gevolgen zal zijn, dan een internationale ondergang onder Judeo-Marxistische regie.

Alle 'practijk' waarop De Nieuwe Gemeenschap en daar binnen vooral Kuyle, in zijn drie jaargangen gereflecteerd heeft - de kunstbeoefening, het onderwijs, de positie van de vrouw, het huwelijks- en gezinsleven, de staatsinrichting en de maatschappelijke constellatie - wordt getoetst aan dat wat volgens Nieuw

Gemeenschappelijke opvatting 'natuurlijk' is. Het tijdschrift voor 'de rechtsche revolutie' gaat het blad zich noemen. In funktie van die revolte is ook het crisisproza van Albert Kuyle geschreven. 'En nou doet God wat ik doe als ik aan vrouw Veenendaal denk', zegt de verteller van *Werkverschaffing.* 'Misschien, het kan verwaand klinken om het te zeggen, ik ben God niet maar misschien...', aldus de dominee in Van Randwijks *Burgers in nood.* Men ziet het frappante verschil in crisisbenadering. Een schuchter-bescheiden poging tot practisch Christendom om het crisisbestaan te verlichten bij Van Randwijk, bij Kuyle de zekerheid dat in afkeer van berekening en wetenschap en in terugkeer naar een God opgelegde 'natuurlijke orde' een oplossing voor de crisisnood gegeven is.

Ter aanvulling van dit overzicht van crisisproza uit de jaren dertig, maak ik nog kortweg melding van één crisisverhaal, net over de grens van de besproken periode heen geschreven en gepubliceerd: de novelle *W.A.-man* van Theun de Vries. In tegenstelling tot bovengenoemd werk van de Schartens en van Kuyle, brengt dit verhaal crisis en fascisme in kritische zin samen. Het vertelt de tragische levensgang van een Amsterdamse jongen uit een winkeliersmilieu, zijn groezelige jeugd en isolement in malaisetijd, zijn heul zoeken bij de glitter van kameraderie in uniform en laarzen van N.S.B. en diens weer-afdeling, tot zijn complete ontreddering in de eerste oorlogsdagen. In zijn kwaliteit van een uiterst vroege en zeer indringende analyse van de samenhang tussen crisis en fascisme, vind ik de vermelding ervan - met verwijzing naar de aandacht ervoor elders in deze aflevering - een passende afsluiting van dit overzicht.

Eindnoten:

1. Literatuur over Nederland in de crisisjaren: J. Beishuizen en E. Werkman, *De magere jaren, Nederland in de crisistijd 1929-1939*, (Leiden, 1968). *De jaren dertig, Aspecten van crisis en werkloosheid*, onder redactie van P.W. Klein en G.J. Borger (Amsterdam, 1979). Persoonlijke herinneringen in: Rico Bulthuis, *De dagen na donderdag* (Amsterdam-Antwerpen, 1975).
2. Over de relatie tussen crisis en rechts anti-democratisme in Nederland raadplege men: A.A. de Jonge, *Crisis en critiek der democratie* (Assen, 1968). G.A. Kooy, *Het échec van een 'volkse' beweging; nazificatie en de-nazificatie in Nederland 1931-1945* (Assen, 1964). N.P. Passchier en H.H. van der Wusten, 'Het electoraal succes van de NSB in 1935', bijdrage aan de onder noot 1 genoemde bundel *De jaren dertig*, p. 262-273.
3. W.L.M.E. van Leeuwen, *Drift en Bezinning* (Amsterdam-Antwerpen, 1950), p. 328.
4. P. Calis e.a., *Het spel en de knikkers*, 2e druk (Amsterdam, 1978), p. 178-179.
5. Stemmen des tijds, maandblad voor Christendom en Cultuur, 24e jg., nr. 9-10, p. 264-282.
6. C.J. Kelk, *Rondom tien gestalten*, (Utrecht, 1938).
7. De brochure is ongedateerd, maar inhoudgegevens wijzen op een verschijningsdatum tussen februari en april 1935.

W.A.-man
De visie van Theun de Vries op crisis en fascisme
Korrie Korevaart en Loes Verhoef

Schrijvers kunnen in hun werk verschillende houdingen ten opzichte van de werkelijkheid aannemen. Zij kunnen zich er bijvoorbeeld van afwenden (voor zover dat echt mogelijk is) en louter een eigen verbeeldingswereld scheppen. Een andere mogelijke houding is er een van die auteurs die uit zijn op een ontleding van de bestaande maatschappij. Dit zien we bij o.a. Theun de Vries. Een voorbeeld van dit geëngageerd bezig zijn is zijn novelle *W.A.-man*, in 1944 als illegale uitgave verschenen onder het pseudoniem M. Swaertreger.[1.] De Vries had zich naar aanleiding van de maatschappelijke ontwikkelingen in de jaren '30 op zijn functie en taak als schrijver in de samenleving bezonnen en deze novelle laat zijn opvattingen zien over de rol van de schrijver, die z.i. kritisch en analyserend moet zijn. Hij geeft in *W.A.-man* zijn visie op het verband tussen de sociaal-economische crisis en het opkomend nationaal-socialisme.

In dit artikel willen we duidelijk maken hoe hij dit verband gezien heeft en wat de relatie tussen deze novelle en de werkelijkheid is.

Centraal in het verhaal staat hoofdpersoon Frans Dijkgraaf, de W.A.-man. De overige personages worden getekend in hun relatie tot Frans en hun invloed op hem.

Frans groeit op als zoon van een kleine middenstander in de Jordaan, waar de crisis een sfeer van verpaupering en troosteloosheid veroorzaakt heeft. Zijn jeugd is niet bepaald gelukkig: op school gaat het niet zo best en thuis moeten zijn ouders lang en hard werken in het benauwde kruidenierswinkeltje.

Frans' moeder kan het zware leven dat zij heeft niet goed aan. Het werk in de winkel en het huishouden putten haar lichamelijk en geestelijk uit. Ze moet zichzelf wegcijferen en onderdanig opstellen, omdat ze afhankelijk is van haar klanten. Veel tijd voor Frans en zijn zusje Cobi blijft er niet over en ze kan hen door haar vermoeidheid weinig aandacht en warmte geven. De opvoeding, die grotendeels in haar handen ligt, bestaat vooral uit snauwen en slaan, want de kinderen moeten netjes zijn en niet in de weg lopen.

> Soms poetste hij zijn schoenen - als zijn moeder, moe van het bedienen in het kruidenierswinkeltje, niet toegaf en naar nalatigheden van hem en zijn zusje zocht en klappen uitdeelde, omdat zij zichzelf en niets meer baas kon (p. 8).

Haar verlangen naar een betere toekomst wordt geconcretiseerd in het verlangen naar een nieuwe weegschaal en een snijmachine.

De vader van Frans is een goedige, onderdanige, wat onbeholpen man, zowel tegenover zijn klanten als in het gezin. Zijn ideaal is een grotere winkel in een betere buurt, maar hij is niet bij machte om dit te verwezenlijken en berust daarin. Voor Frans is hij een weinig inspirerend voorbeeld. De machteloosheid van de vader uit zich ook in de verhoudingen binnen het gezin. '(...) kreeg hij een pats van links en van rechts. Van moeder. Zijn vader keek dan steeds in de krant'. (p. 13). '(...) het liep altijd uit op platte, schelle ruzie, waarbij de bovenburen hun muziek afstelden om te luisteren en vader wegliep.' (p. 27).

Frans is een bleek, zwak jongetje, dat niet in staat is om contacten met andere kinderen te leggen. In zijn vrije tijd verveelt hij zich, slechts voor ruzies heeft hij een bovenmatige belangstelling. Hij denkt niet veel na over gebeurtenissen en berust

in zijn lot. ‘(...) want hij had altijd het gevoel, dat het zo en niet anders hoorde. Hij was nu een keer zo’. (p. 7). Eén van de weinige positieve ervaringen uit Frans' jeugd is de aanwezigheid van tante Cobi op zaterdag. De zuster van Frans' moeder zorgt dan voor de kinderen. Zij benadrukt met haar warmte en vrolijkheid de kilheid van moeder.

Het oproer in de Jordaan, dat Frans als dertienjarige meemaakt, doorbreekt zijn apathie. De arbeiders achter hun barricaden roepen angst en jaloezie in hem op. Vanuit deze gevoelens en de negatieve houding van zijn ouders tegenover de oproerlingen begint een diepe haat in hem te groeien, gericht tegen de arbeiders uit de Jordaan. Als dan het winkeltje van zijn ouders, dat voor hem een symbool van vaste orde is, geplunderd wordt door hongerige arbeidersvrouwen, zet de haat zich om in een hevige woede. Door alle emoties begint hij na te denken over zijn leven. Hij accepteert zijn omstandigheden niet meer als vanzelfsprekend, maar voelt dat het anders zou kunnen zijn. Hij wil meer zijn en meer kunnen dan de jongens uit de Jordaan, en probeert zich door kleding en spraak van hen te onderscheiden. Verbitterd is hij, zowel over de arbeiders als over de rijken, die de macht hebben. Maar ook de afhankelijkheid en dienstbaarheid van zijn ouders roepen irritatie bij hem op.

Via de middenstandsvereniging, waar Frans, die inmiddels in de winkel meewerkt, naast de handelscursus ook de feestavondjes bezoekt, krijgt hij wat meer contacten, al blijft zijn schuwe onzekerheid hem parten spelen. Op de dansavondjes ontmoet hij Trudi, die verwarrende sexuele gevoelens bij hem oproept. In zijn manier van omgaan met haar wordt getoond, dat hij met liefde en sexualiteit geen raad weet. Het is moeilijk voor hem om liefde te geven, omdat hij zelf in zijn jeugd liefde en warmte heeft gemist.

Op een avond van die middenstandsvereniging leert Frans

Meyrinx kennen. Diens zelfverzekerdheid en doorzettingsvermogen wekken bewondering bij hem op. Meyrinx, een mislukte middenstander, is het proto-type van de fascist. Hij introduceert de nationaal-socialistische theorieën, waarin Frans zijn onlust- en haatgevoelens kwijt kan. Zo komt hij in contact met de N.S.B. en haar afdelingsleiders Sluys en Vogel. De N.S.B. geeft Frans zekerheden. In de sfeer van kameraadschap vindt hij een compensatie voor zijn minderwaardigheidsgevoelens. Na zijn toetreden tot de W.A. versterkt het dragen van het uniform, vooral de laarzen, zijn ego. Hij sublimeert zijn erotische fantasieën in het militaristisch machtsvertoon. En toch blijft hij ondanks dit alles een eenling. Van mensen als Sluys en Vogel voelt hij zich de mindere; op de W.A.-leden, die hem aan de Jordaners herinneren, kijkt hij neer. Later doet de sarcastische Vogel Frans' wereld ineenstorten door een onbarmhartige analyse te geven van de N.S.B. Hij ontmaskert het nationaal-socialisme als een leer van rancune.

Frans ligt vanaf dat moment totaal met zichzelf overhoop en twijfelt aan alles. ‘Al de beweringen die hij zelf tot nog toe had willen geloven en die hij mee had verspreid, kwamen hem bij vlaagjes voor als de verdoezeling van iets dat men terecht in en buiten Europa vreesde (...)’. (p. 61). Steeds meer realiseert hij zich het ongelijk van Duitsland en het nationaal-socialisme, maar hij heeft geen kracht om zich los te maken van de N.S.B. Vol angst en onzekerheid wacht hij op de dingen die komen gaan.

Met de inval van Duitsland in Nederland worden zijn angstige voorgevoelens bewaarheid. Tegen zijn zin doet hij mee aan de sabotagepogingen van de W.A., die voor hem een grote, bange nachtmerrie worden. Zijn laatste restje zelfvertrouwen verdwijnt tijdens de angstige vlucht na de sabotagedaden. Frans is tot niets meer in staat, wezenloos laat hij zich door anderen meeslepen.

Als hij, mislukt als W.A.-man en vernederd door de andere W.A.-leden, na de capitulatie van Nederland, terugkeert naar zijn ouders, realiseert hij zich ook mislukt te zijn als mens. Het besef een verrader te zijn doet hem walgen van zichzelf. Uit het voorafgaande wordt duidelijk wat Theun de Vries met deze novelle heeft willen zeggen. Door de analyse van de figuur Frans Dijkgraaf en van de sociaal-economische omstandigheden waaronder het gezin Dijkgraaf leeft, geeft hij een verklaring voor het feit dat Frans zich tot fascistische ideeën aangetrokken voelt. Hiermee legt hij een duidelijk verband tussen de crisis en het fascisme.

Welk oordeel er over het fascisme gegeven wordt, blijkt als we bekijken vanuit welk gezichtspunt er verteld wordt. Iets wat trouwens niet altijd even ondubbelzinnig vast te stellen is.

Een belangrijk aandeel in het analyserend karakter van de novelle blijken dan die passages te hebben die buiten de personages om direct een oorzaak of interpretatie geven, vaak vergezeld van een (negatief) commentaar. Enkele voorbeelden daarvan zijn: ‘Hij wist zelf niet dat het uit verveling was’. (p. 13). ‘(...) kleine loeders, over wier uiterlijk en optreden men al breeduit het woord hoer schrijven kon, hoewel hij noch zijzelf die voorbeschikking rieden’. (p. 28). En op p. 53:

> (...) (haar tomeloosheid was honderd maal echter en warmer dan zijn heftigheid, die veel meer de genadeloosheid van een bezitter was) (...) Voor de rest droomde Frans zijn geslachtsdromen al lang niet meer; alles wat gemoeid was geweest met benen en meisjes en dolle verbeeldingen, werd verdrongen door de koude hoogmoed die met laarzen en zwarte helmen te maken had en die Frans voor tucht versleet.

Daarnaast wordt er veel vanuit Frans, als enig personage, verteld. Soms met een letterlijke weergave van zijn gedachten:

> Sinds Frans het wist, waren zijn twijfel en wantrouwen aan het goed recht van die beweging verdwenen. Je kon bijvoorbeeld van Meyrinx zeggen wat je wou... hij mocht in zaken tegenslag gehad hebben; hij was al met al een vent die zich niet klein liet krijgen, iemand die de fut erin hield. (p. 38).

Veel passages zijn neutraal: gebeurtenissen worden alleen gesignaleerd (hoewel soms ook causaal met elkaar in verband gebracht). Het neutrale kan echter veel van z'n objectiviteit verliezen doordat de woordkeuze van Frans (p. 8: smerissen, p. 65: paardegebit, vgl. p. 26) of een enkel adjectief, gekleurd door de mening van de commentator (p. 27: leugenachtige journalistiek) binnendringt. Vooral d.m.v. deze vertelwijze wordt duidelijk, dat het fascisme tenslotte toch afgekeurd wordt.

Een aantal beschrijvingen geeft impliciet een sombere sfeer door. Goede voorbeelden daarvan zijn de beschrijvingen van de Jordaan (p. 7), van Frans' uiterlijk (p. 8 en p. 22) en van het huis (p. 9): ze laten de lezer achter met een gevoel van doffe ellende.

Deze verteltechniek heeft een grote overtuigingskracht. Er wordt niet veroordeeld, maar er worden oorzaken van Frans' situatie gegeven, waardoor zijn gedrag begrijpelijk wordt. Het gedeeltelijk vertellen vanuit Frans' gezichtspunt geeft de lezer een kans zich in diens wereld in te leven. Wat niet wegneemt, dat het (versluierde) commentaar uiteindelijk toch laat zien, dat het fascisme een verwerpelijke zaak is. Indirect wordt er in het verhaal zelfs op een andere oplossing voor de problemen gewezen. Vogels mening over de nationaal-socialistische beweging, en vooral over de rol van de communisten, wordt namelijk als ‘het’ inzicht gepresenteerd:

> Kijk hier, jongen, wij nationaal-socialisten zijn niet anders dan wild geworden kleinburgers, die zich met het afval van het plebejerdom moeten verbinden om stand te houden... Wij vechten voor een verloren zaak, en er is niets heroïsch aan, want de zaak is nog triest en karakterloos ook... Je weet net zo goed als ik dat een echte arbeider ons de rug toedraait. Hij voelt immers met zijn klomp dat alleen zijn klasse het kapitalisme en de rotzooi kan afschaffen, en dat alleen, Frans, omdat de arbeiders er iets beters voor in de plaats hebben te stellen, kortom: omdat ze historisch aan bod zijn... (p. 58-59).

Eigenlijk is dus het communisme het enige alternatief.

Om de relatie tussen de gegevens uit de novelle en de historische werkelijkheid precies vast te stellen zullen we nu het beeld van het Jordaanoproer, de fascisten, de N.S.B. en de W.A. uit het verhaal vergelijken met de ‘objectieve’ gebeurtenissen in de periode van ± 1934-1940.[2.] Ook de invloed van de sociaal-economische crisis zal hierbij ter sprake komen. Beishuizen en Werkman (p. 142 e.v.)[3.] geven een beschrijving van het Jordaanoproer die overeenkomt met die in *W.A.-man* (p. 15 e.v.). De rellen begonnen min of meer op een protestvergadering tegen de steunverlaging in zaal De Harmonie aan de Rozengracht, georganiseerd door het Werklozen Strijdcomité, een communistische mantelorganisatie.

Wat de fascisten betreft, kunnen we ons afvragen of het milieu van Frans tekenend is voor diegenen die zich in de jaren '30 aangetrokken voelden tot het rascisme (nationaal-

socialisme). Frans komt uit de kleine middenstand, die het zwaar heeft vanwege de crisis. Hij (mèt de middenstandsvereniging) haat de grote winkelconcerns en de werkloze arbeiders, die van de steun leven (p. 29 en p. 25). Hij verfoeit de rode proletariërs.

Inderdaad, zoals ook Romein in 1938 al aangaf[4], brachten de slechte economische omstandigheden mensen uit wrok over hun eigen ellendige toestand tot het aanhangen van fascistische denkbeelden, met de hoop dat een sterke leider de situatie zou verbeteren of om moreel beter gewapend hun uitzichtloze bestaan aan te kunnen. De geweldsverheerlijking van het fascisme was vaak een extra stimulans.

Aangesproken door het fascisme voelden zich vooral: delen van de bourgeoisie, vele kleinburgers uit de middenklassen (boeren, stedelijke middenstand en intellectuelen en arbeiders die oorspronkelijk uit deze milieus kwamen) en kleinburgers die door de crisis op een lagere trede van de maatschappelijke ladder beland waren. Meestal waren ze niet godsdienstig en onkerkelijk. De kleine burgerij voelde zich door de ontwikkeling van het moderne kapitalisme in een zeer moeilijke en bedreigde positie tussen het grootkapitaal en de arbeiders in gebracht. Zij was daarom anti-kapitalistisch en anti-proletarisch, en stelde haar hoop op een sterke staat, die de strijd tussen arbeid en kapitaal zou bedwingen.

Kortom: Het milieu van Frans is een goed voorbeeld van het milieu van hen die zich in de jaren '30 tot het fascisme wendden.

Frans hoort het woord N.S.B. voor het eerst uit de mond van de vader van Trudi en leest erover in de krant: '(...) hij kreeg de indruk dat haar leden een soort dwarsdrijvers waren, die gemeenteraadsvergaderingen in de war stuurden en kloppartijen met de politie uitlokten en de diepste verachting hadden voor de Tweede Kamer (...)'. (p. 33). Hij ervaart echter, dat veel opvattingen van de N.S.B. lijken op die van de middenstandsvereniging en Meyrinx vertelt hem wat er gebeurt als de N.S.B. de macht eenmaal heeft:

> (...) het zou uit zijn met de politieke zwendelaars van links en rechts, met de invloed van de zwartrokken en rabbijnen, met de beursjoden en de margarinejoden en de marxistische joden; want had Frans er wel eens op gelet dat de joden niet alleen de beurs en het zakenleven in hun klauwen hadden, maar ook de eenvoudige, rechtschapen arbeider met hun propaganda verpestten? Karl Marx - Frans begon die naam meer en meer te vernemen, en hij had een onduidelijke voorstelling van een boosaardig manneke met een fez, die tussen stapels boeken zat en de bladzijden met lange kromme grijpvingers omsloeg - was immers een jood, en hij had de klassenstrijd uitgevonden. Maar zo zat het niet! Het ging in de wereld om de rassenstrijd: de joden moesten eruit, dat was het begin van de zuivering... Duitsland, hoor je, Dijkgraaf? Duitsland doet het, Duitsland geeft het grote voorbeeld. (p. 40)

Frans stemt met het laatste in en ziet redding:

> Nee, Amsterdam zou niet worden vergeten; er zou een eind komen aan de onbeschaamde broodroof, die de grote concerns de kleine zwoegende winkelier aandeden, en het brooddronken rapalje van de Jordaan zou gedrild worden tot zwijgzaamheid en het bukken onder de tucht van een nieuwe orde. (p. 40-41)

Kranten en brochures beïnvloeden Frans verder. De joden zijn de vijanden van de mensheid: ‘Zij offerden kinderen op hun geheimzinnige bloedbijeenkomsten, zij verkrachtten christenvrouwen en meisjes en vergiftigden zodoende het ras der niet-joden.’ (p. 42) Frans betrekt dit ijverig op zijn eigen situatie en concludeert genoeg te weten:

> De joden moesten verdwijnen, zoals de kletskousen van de Tweede Kamer, die het land met hun veertig-partijenstelsel in de verdeeldheid storten en het volk aldus aan de groot-kapitalisten en rode volksmenners en warenhuisexploitanten uitleverden. (p. 42)

Deze citaten geven precies de drie hoogtepunten waarop de ideologie van de N.S.B. aan het eind van de jaren '30 o.i.v. het Duitse nazisme gebaseerd was: het anti-democratisch leidersbeginsel, de volkse theorieën van bloed en bodem, en het anti-semitisme.

De democratie (het liberalisme) werd door de N.S.B. aansprakelijk gesteld voor de (crisis-)ellende en de opkomst van het marxisme. Een krachtig staatsbestuur moest met behulp van orde en tucht de toestand weer ten goede keren. N.S.B.-leider Mussert gebruikte de vrees voor de socialisten en communisten bij de kleinburgers om hen voor zijn opvattingen te winnen: Mussert of Moskou! De ontwikkelingen in Duitsland onder Hitler werden als positief gezien.

De N.S.B.-propaganda was eind dertiger jaren vol jodenhaat. De joden hadden, volgens de N.S.B., alle belangrijke posities in handel, industrie, landbouw, pers en politiek. Zij hadden het gedaan: marxisme en kapitalisme werden joods genoemd. Maar bovenal werden in de beschouwingen over de buitenlandse politiek de joden van oorlogsophitsing tegen Duitsland beticht. De artikelen in het Duitse blad *Der Stürmer* (*W.A.-man*, p. 41) behoren wel tot de meest grove voorbeelden van allerlei beschuldigingen aan het adres van de joden.[5.]

Theun de Vries heeft van de N.S.B. in *W.A.-man* een beeld geschetst, dat volledig met de werkelijkheid overeenkomt. Dit geldt ook voor zijn beschrijving van de W.A..

Op voorstel van Vogel treedt Frans toe tot een van de weerafdelingen. Al daarvoor komt de W.A. in de novelle ter sprake:

> Het scheen ook dat de NSB'ers, als zij onder elkaar waren, uniformen droegen, en soms belegden zij vergaderingen waarin mannen in een zwart hemd met koppelriemen en laarzen hun sprekers beschermden; dat stond allemaal in de krant. Het scheen helemaal niet naar de zin van de regering te zijn, want er was een uniformverbod afgekondigd, en nadien las Frans keer op keer van NSB'ers, die een bekeuring gekregen hadden voor het dragen van het zwarte hemd en die laarzen. (p. 33-34)

Frans bezoekt voortaan drie tot vier avonden per week de bijeenkomsten van de W.A. in het vendelhuis, waar ze zich oefenen in straatvechtmethoden. In de W.A. leeft sterk het idee van ‘de straat opgaan’ (wat Frans meteen associeert met ‘de dag der afrekeningen’, p. 48). Als de Duitsers Nederland aanvallen gaan ze sabotagedaden plegen, terwijl andere N.S.B.-ers al worden opgepakt.

De novelle speelt hoofdzakelijk in de tijd dat de W.A. wettelijk verboden was. Het optreden van de leden had weerstanden opgeroepen en het dragen van uniformen in het openbaar werd strafbaar op 18 september 1935. Enkele maanden daarna ontbond Mussert de W.A., die toen bijna vier jaar bestond, net voor de Wet op de Weercorpsen in januari 1936 in werking trad. Dit was het officiële einde van de (eerste) W.A.. In de praktijk maakte het allemaal weinig uit: de leden werden opgenomen in de Groepen van de N.S.B. en de weerafdelingen bleven als zodanig voortbestaan. Er werd openlijk een nieuwe W.A. opgericht op 15 mei 1940.

De W.A. had een semi-militair karakter met een zeer gedifferentieerd rangenstelsel. Dit, samen met uniformen en andere uiterlijkheden, moest de leden ervan overruigen, dat het een

indrukwekkende zaak was lid te zijn van een weerafdeling. Men hield zich o.a. bezig met exercities, sport, colportage, ordediensten en propagandistische activiteiten. Het doel was de jongere N.S.B.-leden orde en tucht bij te brengen en de weerbaarheid van de Beweging te vergroten. De W.A. was bij uitstek de verdedigster van de politiek van Mussert (die opvallend genoeg nauwelijks in de novelle genoemd wordt). De leden meenden zich hiermee verdienstelijk te maken voor Nederland: ze hadden als leuze ‘Alles voor het Vaderland’. Ondanks de strenge organisatie ontbrak er vaak de nodige discipline binnen de afdelingen. Niet verbazend dat vooral in de beginjaren het optreden van de colporteurs van het N.S.B.-blad Volk en Vaderland veelvuldig leidde tot vechtpartijen en relletjes, uitgelokt door de N.S.B.-ers. De N.S.B. zelf betitelde deze zaken als ‘rode terreur’. In werkelijkheid waren zĳ het, die vooral na mei 1940, een ware straatterreur uitoefenden (vgl. hun optreden bij de Februaristaking in 1941). Wat de meidagen zelf aangaat: de N.S.B.-ers hielpen de Duitsers niet op grote schaal, maar wel individueel (spionage en sabotage).

Tot zover het verband tussen de gebeurtenissen in de novelle en die in de werkelijkheid.

Het is opmerkelijk, dat Theun de Vries al in 1943 een knappe sociaal-psychologische analyse maakte van het type mens dat ontvankelijk was voor fascistische ideeën. Als we de resultaten van het onderzoek naar relaties tussen persoonlijkheidsstructuur en ideologieën bekijken die Adorno e.a. in 1950 publiceerden[6.], valt op hoeveel van de persoonlijkheidskenmerken van potentiële fascisten reeds in *W.A.-man* verwerkt zijn.

In de novelle vinden we de volgende van de persoonlijkheidsvariabelen die in het onderzoek van Adorno worden genoemd, terug: conventionaliteit (Frans' fatsoensnormen), autoritaire onderworpenheid (Frans' opzien tegen gezagsdragers, vooral binnen de N.S.B.), autoritaire agressie (Frans' haat tegen arbeiders, joden en kapitalisten), pseudo-mannelijkheid (in zijn relatie met Trudi), stereotypie (het beeld van ‘de Joden’, dat Frans overneemt van Meyrinx) en neiging tot projectie (Frans' ideeën over b.v. de sexuele uitspattingen van joden). Uit hetzelfde onderzoek blijkt, dat een negatieve instelling tegenover groepen die niet tot de eigen klasse behoren (m.n. minderheidsgroepen) in relatief veel gevallen voorkomt bij mensen die door hun ouders vaak streng werden gestraft en alleen warmte en liefde ontvingen, als ze het door hun ouders gewenste gedrag vertoonden. Dit patroon is zeker binnen het gezin Dijkgraaf te herkennen.

De vorm waarin Theun de Vries zijn afwijzing van het fascisme heeft gegoten, is niet die van een communistisch pamflet. Hij verwerkte zijn analyse echter tot een aangrijpend verhaal. Wij krijgen zelfs enig begrip voor de figuur Frans Dijkgraaf, zonder dat dit het effect dat de novelle beoogt, vermindert. Integendeel, het verhaal krijgt hierdoor een grotere overtuigingskracht.

Gezien deze positieve eigenschappen verbaast het ons, dat dit verhaal niet meer aandacht gekregen heeft. Hoewel De Vries in 1945 voor *W.A.-man* een staatsprijs voor verzetsliteratuur ontving, is er weinig over de novelle geschreven.[7.]

Eindnoten:

1. De colofon vermeldt, dat het boek ‘in het verborgene’ gedrukt is door de uitgeverij De Doezende Dar, met een oplage van 150 exemplaren. Deze uitgeverij is dezelfde als De Bezige Bij, die alleen deze uitgave onder die naam liet verschijnen.

In zijn uitgave van brieven van Vestdijk aan hem verklaart De Vries, dat Swaertreger een zetfout is voor Swaertveger (S. Vestdijk: *Brieven uit de oorlogsjaren aan Theun de Vries.* Uitgeg., ingel. en van aant. voorz. door Theun de Vries. 's-Gravenhage 1968, p. 140. Achter het boek, jrg. 6 (afl. 1 en 2).).
Verder verscheen de novelle ook in:

- Theun de Vries: *De laars. Verhalen uit een bezet gebied.* Arnhem, Van Loghum Slaterus 1945, p. 5-78. (2e dr. 1947)
- Theun de Vries: *W.A.-man De pook. Roest.* Amsterdam, De Bezige Bij 1967, p. 7-74. Literaire reuzenpocket nr. 222.
- Theun de Vries: *W.A.-man.* [Samen met] *De pook. Roest.* [5e dr.]. Amsterdam, Querido 1975, p. 7-83. Salamanderpocket nr. 356.

Geciteerd wordt uit de laatste uitgave.

2. Voor gegevens over de historische achtergrond van de novelle zijn gebruikt:
   - Jan Beishuizen en Evert Werkman: *De magere jaren. Nederland in de crisistijd 1929-1939.* 2e herz. dr. Leiden 1976.
   - *Documentatie. Status en werkzaamheid van organisaties en instellingen uit de tijd der Duitse bezetting van Nederland.* Samengesteld ten behoeve van de Bijzondere Rechtspleging: op last van de Procureur-Fiscaal bij het Bijzonder Gerechtshof te Amsterdam. [z.j.].
   - L. de Jong: *Het koninkrijk der Nederlanden in de tweede wereldoorlog.* 's-Gravenhage 1969-1972. Dl. 1-4.
   - A.A. de Jong: *Crisis en critiek der democratie. Anti-democratische stromingen en de daarin levende denkbeelden over de staat in Nederland tussen de wereldoorlogen.* Assen 1968.
   - A.A. de Jonge: *Het Nationaal-Socialisme in Nederland. Voorgeschiedenis, ontstaan en ontwikkeling.* Den Haag [1968].

3. Zie noot 2.
4. Jan Romein: *De sociale en economische grondslagen van het fascisme.* Assen 1938. Brochures uitgegeven door het Comité van Waakzaamheid. Tweede reeks, brochure nr. 4.
5. Een bloemlezing van dit soort artikelen uit Nederlandse bladen is: *Volk en Vaderland, Fotonieuws, Storm ᛋᛋ. De Zwarte soldaat. Het Werkende Volk. Een fascinerende selectie uit de jaargangen 1933-1945.* Samenstelling Leonard de Vries. Inleiding R.L. Schuursma. [Laren 1973]. Skarabee Facsimile.
6. T. Adorno et al.: *The authoritarian personality.* New York 1950.
7. De recensies die over *W.A.-man* verschenen zijn:
   - S. Vestdijk in *Het Parool* 12-7-1946,
   - J. van Doorne in *Trouw* 22-4-1967 en
   - H. Wolf-Catz in de *Amersfoortsche Courant* 22-4-1972.

   Een wat uitgebreidere boekbespreking van L. Scheer verscheen in *Dietsche Warande en Belfort* jrg. 113 (1968), p. 315-316.

W.A.-man (1943)
Theun de Vries

Met het uitbreken van de oorlog tussen Nazi-Duitsland en de Sovjet-Unie had ik Amsterdam verlaten, waar ik tot dan toe op mijn gewone adres was blijven wonen. Ik dook onder met gebruikmaking van diverse namen en papieren en verloor van medio 1941 tot medio 1942 het contact met de illegale communistische partij. Dit contact werd hersteld via mijn werk in het kunstenaarsverzet, dat na de oprichting van de Kultuurkamer begon en waarover ik elders heb bericht. Behalve dat en een enkel artikel voor De Waarheid had ik nog geen verzetswerk gedaan. Nu kreeg ik de opdracht van het illegale partijbestuur om naar Amsterdam terug te keren en daar aan de redactie van de ondergrondse Vrije Katheder deel te nemen.

Januari 1943 was ik weer in Amsterdam. Ik had in mijn onderduiktijd de roman *Sla de wolven herder!* voltooid, maar de terugkeer in Mokum herstelde behalve politieke contacten ook de ‘gevoelscontacten’ met Amsterdam, de stad die de Februaristaking gezien had, waar allerlei vormen van verzet (o.a. straks uitmondend in de befaamde aanslag op het bevolkingsregister) zich gingen ontplooien, de stad ook die na een reeks vooroorlogse jaren van economische crisis en werkloosheid de vale en mismoedige kleur van de bezetting - het ‘Duitse grijs’ - had gekregen. Een pathetische stad, met vaak pathetische mensen.

De terugkeer naar Amsterdam resulteerde o.m. in het feit dat ik de stad met de ogen van de herkenning en ook van de gekrenkte liefde bezag. Met name het wandelen door de Jordaan, aan de rand waarvan ik lange tijd had gewoond (van 1938 tot 1941), riep een reeks sentimenten in mij wakker. Die sentimenten werden gevoed door de herinnering aan de oude Jordaan, door het schofterig optreden van de W.A.-mannen in de straten van de stad, de trams e.d., en het dagelijks kwellend besef dat Nederland een bezet land, Amsterdam een bezette stad was. Uit de steeds onnaspeurlijke mengeling van motieven en emoties die ons bezielt, wanneer in ons hoofd de eigenlijke voorbereiding voor een verhaal of roman begonnen is, kreeg ik het denkbeeld voor de novelle *W.A.-man.*

Wanneer ik over de ontstaansgeschiedenis nadenk, mag ik vaststellen dat dit plan in de kiem al bestaan heeft in de winter van 1942, toen ik nog was ondergedoken bij twee allerliefste zorgzame vrouwen in Santpoort (‘tantje Jetje en tante Trijntje’, buiten mij ook aan diverse andere onderduikers bekend). Ik had toen, al weet ik niet meer precies meer met wie - misschien met Madelon Szekely-Lulofs, die ook in Santpoort woonde en haar vriendenkring? - een gesprek over de vraag hoe iemand ooit tot fascistische sympathieën kon komen. Hierbij heeft zich toen, zij het uiterst vaag, een eerste en nog volkomen vormloze gedachte aan mij voorgedaan om de ‘wordings’geschiedenis van zo'n fascist te beschrijven, maar dit denkbeeld kon toch pas vorm krijgen binnen zijn eigen onvervangbaar decor - de Amsterdamse Jordaan. Overigens méér dan decor: - de stad, de straat, de buurt waar wij wonen is nu eenmaal een stuk levensbodem. En de Jordaan was dat in het geval van mijn ‘held’ Frans Dijkgraaf, de ‘jongen met de goede Hollandse naam’, in hoge mate. In de oude Jordaan kon men het sociologisch boeiende en veelzeggende fenomeen opmerken van een bevolking, bij wie de minieme maatschappelijke differentiatie tussen arbeiders, proletariërs en kleine middenstanders juist onder de zware druk van de economische crisis en werkloosheid voor 1940 een klassendeling had geschapen, die destructief werkte op de mentaliteit van de bevolking. De kleine middenstanders kregen een hekel aan de arbeiders, het Jordaan-proletariaat zag in de middenstand een uitbuitende klasse. Extreem gesteld, want er waren natuurlijk

allerlei deuken in de frontlijn, maar als bron van stemmingen, en ook van politieke houding leefde hier toch wel in grote lijnen een sociale antithese.

Binnen dit maatschappelijk kader en binnen de verveloze buurtmisère van de Jordaan, de verwaarloosde huizen en plaveisels, de grachtjes vol afval en drijfhout als symboliek van heel het diepe, ook psychische verval dat op deze oude stadswijk drukte, speelt zich de jeugd van Frans Dijkgraaf af. Het ongelukkige winkeltje van zijn ouders, de perspectiefloze opsluiting in uiterlijke neergang en innerlijke vertwijfeling, het reikhalzen naar een verlossende ommekeer drijven hem enerzijds tot haat jegens het proletariaat, dat de winkelwaren op de lat laat schrijven, in opstand komt tegen het gezag zoals in het werklozenoproer van 1934, en tenslotte de winkels plundert omdat het wil overleven, - anderzijds tot weerzin tegen de glanzende, grote warenhuizen die blijven doorgaan hun massale overdaad als dwingende verlokking tegenover de slopende bestaansstrijd van de kleine middenstand uit te stallen. Jammerlijke eerzucht van een geknotte tussen de bezitlozen en het grote ‘woeker’kapitaal - dat is Frans' maatschappelijke drijfveer. Zijn gefnuikte trots krijgt een nieuwe inspiratie als de NSB zich aan het Nederlandse volk opdringt, als de weer-afdelingen worden opgericht met hun zwarte uniformen en glimmende laarzen - als het beeld van een ‘nieuwe soldaat voor de nieuwe orde’ de politiek en psychisch onzekeren en rancuneuzen in de rijen van het fascisme lokt. Zo wordt Frans Dijkgraaf de W.A.-man die zich wil inzetten voor het ‘nieuwe Europa’ - die zijn perspectief dan eindelijk verkrijgt - die zich een tijdlang beves-

tigd voelt als mens, tot een van zijn superieuren hem in een onbewaakt ogenblik een cynisch boekje open doet over de motivaties van de gemiddelde fascist en Frans daarmee een schok geeft, - maar ook het eerste pijnlijke voorgevoel dat hij zich door zijn keuze voor zweep en laars heeft vergist... Tot dat de ontknoping komt: de meidagen van 1940, de 5-daagse oorlog tegen de nazi-invallers, het collaborerend verraad van de NSB, en de Quislingrol die Frans moet spelen. De ontknoping als totale ontgoocheling en vernietigend zelfinzicht van de landverrader.

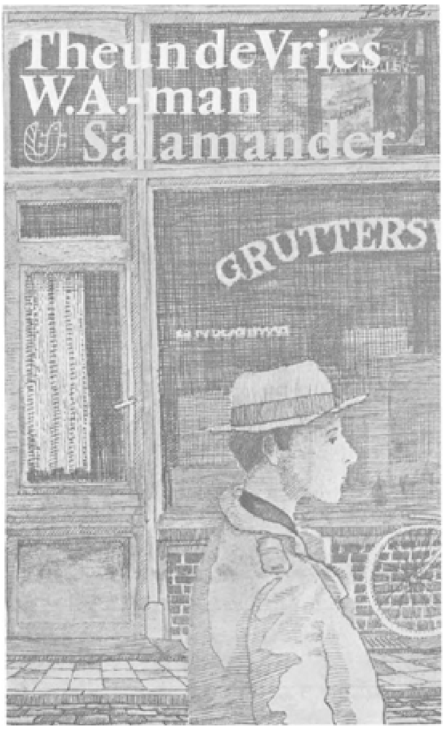
Ik ga hier verder op de bijzonderheden van het verhaal of de milieutekening niet in, die overigens een volstrekt vormende en onmisbare rol vervullen in Frans' fascisten-historie. Genoeg te vermelden dat deze novelle in de eerste maanden van 1943 werd geschreven, waarbij ik de vraag buiten beschouwing laat, in hoeverre ik midden in de gebeurtenissen mijn oordeel al of niet menselijk genoeg heb laten uitvallen. Er is mij meer dan eens het ‘compliment’ gemaakt dat ik er in geslaagd ben mijn W.A.-man te tekenen met een soort van weldadige objectiviteit, of zelfs mijn ‘deernis’ tot deze mislukte zwarte vogel uit te strekken. Ik kan mij niet herinneren dat ik bij het schrijven van de novelle zoveel deernis heb gevoeld, maar er zullen ongetwijfeld, vanuit weke schuilhoeken van mijn morele persoon, wel enkele trillingen van menselijkheid hebben meegesproken. (Die trillingen waren er in veel sterkere mate toen ik in 1965 de roman van het moffenhoertje Mobsie, *Het wolfsgetij*, schreef, waarin de collaboratie als een gruwelijke ziekte beschreven wordt.)

Er is voor mij anno 1979 geen enkele aanleiding om mijn *W.A.-man* met andere ogen te bezien. Als ik het verhaal herlees (schrijvers moeten overigens hun oud werk met behoedzaamheid herlezen, liever zo min mogelijk!) word ik zelf het meest getroffen door de verstrengeling van de persoonlijke sentimenten van Frans met de concrete omgeving, het milieu, het tobben in de kruidenierswinkel, het op de rand van de proletarisering levende middenstandsgezinnetje waarvoor geen straaltje toekomst schijnt te zijn weggelegd. Het was de eerste keer dat ik een portret maakte van een sociale groep en dan in de stad Amsterdam, waarvan ik mateloos was gaan houden sinds ik er in op 1 januari 1937 was komen wonen. Een stad met zoveel aspecten, wederwaardigheden en dynamiek, dat ik ze niet eerder had durven portretteren. Nu was die schroom overwonnen, en nadat ik *W.A.-man* geschreven had, ben ik doorgegaan met in 1943 een aantal andere verhalen te schrijven over het ‘dagelijks leven in de bezettingstijd’, zoals ik dat voor mezelf noem; de verhalen die tenslotte zijn gebundeld als *De Laars* (1946).

In de voorzomer van 1944 bereikte mij via ondergrondse kanalen het verzoek van de uitgeverij De Bezige Bij, om ten bate van het hulpfonds voor kunstenaars een manuscript af te staan. Ik gaf Geert Lubberhuizen, die ik toen op een illegaal adres in Utrecht voor het eerst ontmoette, mijn *W.A.-man*, en de Bij heeft het verhaal nog die zomer (als Doezende Dar) uitgegeven. Ik had het handschrift, of typescript als men wil, op een adres in de Jordaan verstopt, bij een kleine drukkersbaas die het met de andere oorlogsverhalen in de muur had gemetseld. De rest van *De Laars* is na de bevrijding en mijn eigen bevrijding uit kamp Amersfoort uiteraard weer aan het licht gehaald.

Eén ‘komisch’ moment uit de wordingsgeschiedenis van *W.A.-man* moet ik nog vermelden. In de lente van 1943 vond op mijn Amsterdams onderduikadres in de Sarphatistraat (die toen anders heette, ik weet niet eens meer hoe) een inval van de recherche plaats: de ‘verkeerde’ politie zocht naar Joodse onderduikers. Mijn toenmalige hospita, die zelf diep in de hulp aan Joden zat, wist de rechercheurs door haar resolute houding naar buiten te werken. Maar voor die tijd liepen ze ook door de kamer waar ik verbleef, om muren en kasten af te tasten, en passeerden daarbij nadat ze mij als ‘vriend van de huisbewoonster’ hadden geaccepteerd, twee

à drie maal de werktafel waarop het handschrift van de *W.A.-man* lag... Geen van deze intelligente speurders kreeg het - godlof - in zijn hoofd om een blik in die getypte papieren te slaan... Was het hun stommiteit, was het mijn geluk? Moeilijk te zeggen: *W.A.-man* heeft het in elk geval overleefd, de schrijver ook.



Omslag: Bert Bouman.

Over het socialistische en semitische schrikbewind in 1928
Wim Hazeu

We schrijven de jaren 1927 en 1928 in Nederland. Er is een kleine fascistische partij met een eigen weekblad, De Bezem genaamd, onder redactie van H.A. Sinclair de Rochemont. De abonnementsprijs bedraagt een ook voor die tijd laag bedrag, namelijk f 3,60 per jaar. In *maart 1928* wordt de redevoering van professor C.J.P.J. Bolland, *De Teekenen des Tijds*, opnieuw gepubliceerd (in 1940 zou de 3e druk volgen). Bolland sprak de reden al uit in 1921 ter gelegenheid van de opening van zijn college's aan de Leidse Universiteit. De Bezem haalt de rede uit de smeulende doofpot, omdat Bollands woorden prachtig propagandamateriaal voor de fascisten vormen. Bolland had namelijk getracht aan te tonen dat de gehele wereld feitelijk werd beheerst

> door het vrijzinnige Jodendom, dat als internationaal Jodendom overal dezelfde trekken vertoont, en in het maatschappelijke en staatkundige, in handel, beurs- en bankwezen, in dagbladpers, schouwburg en bioskoop, in arbeidersvergadering en volksvertegenwoordiging, tot eene, ten deele stillen ten deele openlijken, doorslaanden invloed en overwegende macht is gekomen.

Bolland kwam in zijn voor de Joden op z'n zachtst gezegd zeer kwetsende toespraak tot de conclusie dat de Jood een ‘geboren splijtzwam, spelbreker, vredesverstoorder, omwentelaar en anarchist is’ (De Bezem voegt er in een voetnoot aan toe: ook communist en sociaal-democraat). De Joden werden ook nog verraderlijk en onbetrouwbaar genoemd en De Bezem citeert *met instemming* Bollands anti-Joodse stellingen. Naar aanleiding van deze herdruk schrijft Joseph Gompers in het tijdschrift *Nu* (april 1928) een artikel onder de titel *Bolland*, *fascisme en Jodendom* met als slotregel: ‘Inmiddels weten de Joden in Nederland, wat zij van de fascistische partij verwachten kunnen!’ Medewerker van De Bezem, *Alfred A. Haighton* zal op 16 october 1940 jubelen:

> Thans kloppen Bolland's waarschuwingen opnieuw bij den Nederlandschen Volke aan: ditmaal niet als kreet eens roependen in de woestijn, doch als klank in een aanzwellende symphonie. Moge zijn Woord velen der, zelfs heden ten dage, nog verblinden en verstokten de oogen openen en de harten roeren!

Een andere medewerker aan De Bezem is *Erich Wichman* die op 28 april 1928 een VARA-bijeenkomst verstoort. Hij stelt aan Sinclair voor relletjes te veroorzaken bij de première van Merijntje Gijzen, het op het gelijknamige boek van de veelgelezen socialistische schrijver *A.M. de Jong* gebaseerde toneelstuk. Wichman had in 1925 al een brochure gepubliceerd (geschreven in 1924) onder de titel *Het fascisme in Nederland*, met de opdracht: ‘Aan de enkele “dwazen”, die in Nederland “fascisten” waren, tien jaar voordat in Italië het woord “fascisme” ontstond, wordt deze brochure eerbiedig opgedragen door een der hunnen’. Hij vond het in 1924 al met het fascisme in Nederland ‘helaas’ pover gesteld:

> Men mag onze jammerlijke Hollandse, onze enige mogelijke opvatting, toch in geen enkele zin met het trotse fascisme, zelfs niet met de al veel botter bewegingen in Spanje, Hongarije, Beieren enz. vergelijken. Wij,

> die in het gunstigste geval wachten en kletsen, wij hebben geen recht op het 'zwarte hemd' van hen die *deden*, werkelijk; zelfs niet op 'Hakenkreuz und Stahlhelm, schwarz-weis-rotes Band'...!

Hij zag het fascisme niet zozeer als geneesmiddel maar als teken van genezing: 'Italië redde zichzelf, en zo kon Mussolini op de plaats komen waar hij nodig was'. In 1928 schrijft hij aan een vriend, na de dood van de schilder Jan Toorop: 'Wij trachten gedaan te krijgen, dat er bij de begrafenis van Toorop ook een stukje fascistisch ritueel zal zijn'.

Het is in het jaar 1928, het jaar waarin de schrijver J.F. Otten promoveert op een dissertatie over *Het Fascisme* (vol bewondering voor dit stelsel en Mussolini) en Willem de Mérode zijn Mussolinigedicht schrijft, het was geen uitzondering dat sommige schrijvers Otten nazeggen:

> Als tastbaar bewijs van Mussolini's kunnen staat hetgeen hij in de weinige jaren van zijn dictatorschap heeft verricht. Veel is wel is waar experiment en veel moet nog verricht worden, maar reeds is het zeer waarschijnlijk dat 'Italië groot zal worden in de Wereld'. Wanneer het ons is gelukt deze mogelijkheid voor de lezer begrijpelijk te maken, dan is ons geschrift niet tevergeefs geschreven.

Groot zal worden in de wereld. De Italiaanse socialistische leider G. Matteoti was door de zwarthemden in 1924 vermoord. Om maar iets te noemen. Een van de schrijvers die Otten naspreekt is *H. Marsman.* (In mei 1920 schreef hij aan zijn vriend Lehning '...over den ontroerend-menslijken brief die Erich Wichman hem over zijn werk had geschreven, den zuiversten brief dien ik tot nu toe van één der ueberlegene jongeren ontving-, Pijper, Goudoever, Van den Bergh incluis,-'). In 1928 geeft Marsman een interview af aan *Albert Kuyle* voor het blad De Gemeenschap:

> Durf je een vergelijk aan van onze literatuur met die in den vreemde?
> -Onze Lyriek kan die vergelijking glanzend doorstaan. Onze literatuur in de breedte kan het zeker *niet.* (...)

> Er is geen episch werk, er is geen proza meer in Nederland. (...) Maar een goeie Nederlandse roman van iemand beneden de veertig bestáát nog niet. Ik zal die schrijven als ik niet voor 1931 in een fascistisch front gesneuveld ben.
> Ben je bewonderaar van het fascisme?
> -Het fascisme, in zooverre het nationalisme is, is een na-renaissancistische gedachte, en als ongeveer alle na-renaissancistische gedachten fout. De middeleeuwsche concept daarentegen is universalistisch, dat is anti-nationalistisch. De mentaliteit die veronderstelt de hiërarchie van de macht, de plicht van den sterkste, vind ik ónontbeerlijk. (...) Ik geloof dat het fascisme of vormen daarvan in Holland en Duitschland een kans hebben omdat de sociaaldemocratie door zijn kwantitatieve overheersching, zijn kwalitatief echec al bewezen heeft.

Nog een schrijver: *Albert Helman.* Hij bezocht in 1926 met *Kuyle* Rome, waar hij de keurtroepen van Mussolini zag, met hun zwarte vaandels en opgeheven armen. Harry Scholten zal later (1978) in zijn proefschrift vaststellen dat het fascisme voor Helman toen niet had afgedaan, al beweerde Helman later het tegendeel. Hij zal als bewijs aanvoeren een artikel van Helman in De Gemeenschap onder de titel Augustinus na 1500 jaar:

> Ook onze tijd is rijk aan ketterijen (...) In dit opzicht lijkt onze maatschappij maar al te veel op het Noord-Afrika van de 5e eeuw. Ook wij hebben toch onze Manicheeën en Pelagianen. Was niet een van de voornaamste leerstellingen van Manes dat het verkeerd was kinderen voort te brengen, en huldigt niet drievierde van onze samenleving deze manicheïstische stelling? Augustinus leert radicaal: 'Wordt opnieuw kuisch (...) Laten er weer kinderen komen, onderwerpt u aan de militaire dienst (...) Wat daaromtrent ook zekere ketters mogen zeggen, de godsdienst van Christus is niet strijdig met het huwelijk, met het eerzaam beroep der wapenen. De Patriarchen der oude wet hebben zich in het huwelijk geheiligd: en er zijn ook rechtvaardige en heilige oorlogen...' Is het niet alsof een ideale fascist spreekt, wanneer wij deze woorden vernemen?,

aldus Albert Helman. De laatste vraag, voegt Scholten eraan toe, kan door de context niet ironisch gelezen worden.

Wie heb ik nu al gehad in de jaren 1927/1928? Let op: *Erich Wichman*, *H. Marsman*, *Albert Kuyle* en *Albert Helman* en de tijdschriften *De Gemeenschap* en *De Bezem.* Aangevallen zijn totnogtoe de *Joden*, de *sociaaldemocratie* en *A.M. de Jong.* Ik ga verder, probeer zo objectief mogelijk enkele feiten op te sommen, te rangschikken, om een klimaat te schilderen dat ik eerder met Jaap Meijer en Harry Scholten wel ironisch het *Vrolijk Klimaat* heb genoemd. Schrijven vanuit een latere optiek onderdruk ik, zoals ik ook nalaat om te vertellen hoe GOED of hoe FOUT schrijvers na deze periode zijn geworden. Het gaat me om... laten we verder gaan.

Jan Engelman, dichter en redachtie-secretaris van *De Gemeenschap* schrijft op 13 juni 1927 aan de priester *Wouter Lutkie*, die zeer geporteerd was van het fascisme (*Marsman* over *Lutkie*: 'Soms denkt ge, dat een land nog niet is verloren, waarin zulke stem wordt gehoord'): 'Ik wilde er wel iets aan doen, voor zover in mijn macht ligt, een *katholiek* fascisme te propageren. (...) Schrijft U weer iets over politiek - denk dan aan ons'. Wim Zaal zal ons in 1966 voor ogen houden dat de schaduwzijden van het fascisme toen nog niet zo waren opgevallen: 'Bij een

rondvraag onder de lezers van het Algemeen Handelsblad in hetzelfde jaar, bleek Mussolini, op Edison na, de meest bewonderde man te zijn'. (Alsof het onderscheidingsvermogen, c.q. de slaafsheid van critische auteurs daarvan afhankelijk is. Luns is, meen ik, ook lang de populairste man van Nederland geweest, maar welke critische auteurs hebben z'n bewind geprezen? Kijk, ik heb het over critische auteurs als Wichman, Marsman, Kuyle, Helman, Engelman, die in 1928 zo nodig een pamflet... maar laten we verder gaan.)

Ter Braak is in die jaren Twintig zijn weg aan het zoeken. Hij ziet het fascisme niet als een gevaar. In Het schone masker beschrijft hij zijn geniebegrip. Het genie noemt hij een richtinggevend ideaal, dat men niet in de geschiedenis, maar in de mens moet zoeken. Hij is niet tegen een 'gezonde persoonlijkheidscultus'. Carel Peeters zal in 1974 schrijven dat een dergelijk genie-begrip

> op grote afstand iets gemeen had met de mythe van de persoonlijkheid en het leiderschap van het Italiaans fascisme. Maar het grote en essentiële verschil is dat Ter Braak's genie-begrip esthetisch is en het andere politiek. Er zitten natuurlijk ook politieke kanten aan een esthetiek, maar dat was voor Ter Braak ondergeschikt.

Voornoemde schrijvers, van wie er in de jaren Dertig en Veertig een aantal zich achtenswaardig opstelden tegenover het Derde Rijk en zijn trawanten, en een aantal volstrekt FOUT waren, vinden het in 1928 nodig (samen met de nog niet genoemde auteurs Kelk, E. Michel - ook medewerker aan De Bezem -, Den Doolaard, Van Wessem en Binnendijk) een 46 bladzijden tellende brochure onder de titel *aNtischUnd* uit te venten in o.a. de Amsterdamse Kalverstraat. Het is een uitgave van De Gemeenschap. Aanleiding is de publikatie van het Algemeen Maandblad *NU*, onder redactie van A.M. de Jong en Israël Querido en uitgegeven door Scheltens & Giltay te Amsterdam. In de februari-aflevering van De Gemeenschap van 1928 wordt het pamflet onder de aandacht gebracht van de abonnees onder het opschrift: 'Waarom wij op een drukken dag in het drukste gedeelte van Amsterdam met eenige drukte het vlugschrift aNtischUnd hebben gevent'. Er volgen dan negen redenen, zoals: 'Omdat wij het socialistische en semitische schrikbewind met gepaste minachting willen behandelen, maar hetzelve inmiddels niet uit het oog verliezen' en: 'Omdat wij eens wilden probeeren, of men achter dit literaire relletje ook den grooteren geestelijken strijd van onze dagen zou herkennen'. De andere argumenten liggen op het vlak van beschuldigingen aan het adres van 'de ijdele heer Querido en de parvenu De Jong' die over machtsmiddelen heten te beschikken in de uitgeverij en de publiciteit, waardoor de aNti-schUnd-schrijvers zich blijkbaar belaagd voelen. Er wordt zelfs gesproken over corrupte methoden 'waarmee men tegenwoordig reputaties beschermt'. *Feitelijk* is aan te tonen dat de beschuldigingen in de richting van censuur en machtsmisbruik onjuist en/of zeer overdreven zijn. Het is niet ondenkbaar dat de beschuldigingen vooral uit de koker van Binnendijk zijn gekomen, van wie het dagblad Het Volk een ingezonden brief had geweigerd (overigens niet het werk van A.M. de Jong) en die als mederedacteur van De Vrije Bladen ook last had van een overeenkomst met de uitgever (*Em.* Querido) die had bepaald dat hij, na het redactieverzoek in het najaar van 1926 om uitgegeven te worden, dit blad wel zou willen uitgeven, onder de uitdrukkelijke voorwaarde, dat het maandblad zich zou onthouden van persoonlijke aanvallen op auteurs met wie Em. Querido in zakelijke relatie stond. Em.

Querido schreef in een verklaring:

> Het is, dunkt me, nogal vanzelfsprekend, dat ik geen tijdschrift ga uitgeven, waarin nu eens naar hartelust speciaal de auteurs van wie ik uitgeef, zullen worden uitgescholden. De Vrije Bladen zou wel open zijn voor zakelijke critiek op den arbeid van bedoelde auteurs. De heeren van De Vrije Bladen namen mijn voorwaarden aan. Er zouden geen kwesties voorkomen. En inderdaad, tien maanden ging het goed; een hemel zonder wolkje al dien tijd. Maar dan verschijnt ‘Nu’ en de heer Binnendijk is eenvoudig aan verbijstering toe. Wild, verwoed, uitzinnig welhaast, grijpt hij naar pen en papier... Maar, o jammer, daar is de voorwaarde met den uitgever. Niet ik, maar de heer Binnendijk wilde inbreuk maken op de overeenkomst (door publikatie van diens aanval op Nu-auteurs, W.H.). Tegen de pertinente verklaring van de heer Binnendijk, dat ik zijn stuk terughield met het oog op A.M. de Jong (wiens uitgever Querido was, W.H.), houd ik vol, dat over A.M. de Jong in dit verband niet gesproken werd.

Het zal zo zijn gegaan: Binnendijk, met enkele mederedacteurs van De Vrije Bladen (Kelk en Van Wessem) en medewerkers (Marsman en Ter Braak, die een jaargenoot van Binnendijk op de universiteit was) zocht een andere uitlaatklep om schande over Nu uit te roepen, en vonden de vorm van een brochure.

Wat maakt NU zo onaanvaardbaar? In aNti-schUnd lezen we daarover van diverse scribenten: (uit het Voorbericht)

> Eenige tijd geleden verscheen er een dissertatie ‘Over de oorzaken van het stinken der Amsterdamsche grachten’. De schrijver daarvan promoveerde cum laude, en het heette dat hij een knap wetenschappelijk werk had verricht. Niemand dacht er evenwel aan, welke tormenten hij daarvoor heeft moeten lijden. Nu ieder van ons gedoemd is eenige oogenblikken af te dalen in de cloaca maxima van de Hollandsche schrijversbent, gelieve te bedenken wat wij moeten doormaken om onszelve zóó te encannailleeren. Het is niet onze gewoonte het woord te richten tot de heeren van *Nu*, en daar wij onze tijdschriften liever niet besmeuren met hun namen, maar niettemin ‘de oorzaken van het stinken’, toch even willen aantoonen, doen wij het hier, terloops, op slecht papier, in slechte druk. Het is al meer dan deze materie verdient. Guts voort, cloaak!

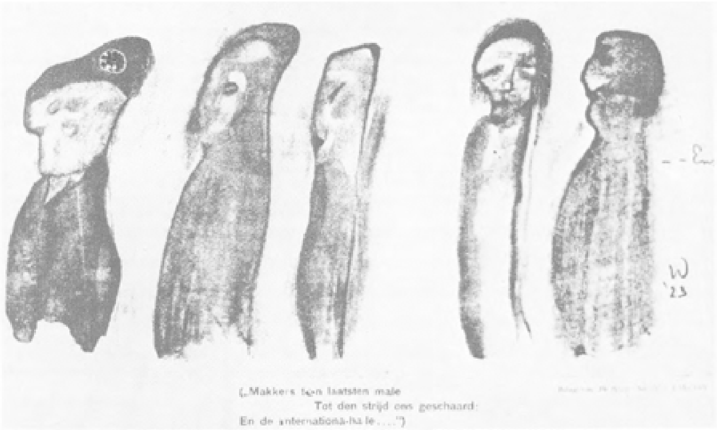
De ‘heeren van Nu’? Wie zijn dat naast Querido en A.M. de Jong? Allereerst de beroemde, door A.M. de Jong in Nederland geïntroduceerde Romeense schrijver Panait Istrati. Deze naam prijkt ook op de lijst van de medewerkers van het aNti-schUnd-pamflet, als grapje waarschijnlijk. Bladeren we de nummers van de eerste, in 1927 gestarte en in 1928 afgeronde eerste jaargang door, totaan het moment van publikatie van het pamflet, dan zijn dat in volgorde van opkomst: *Emile Zola*, *Karel van de Woestijne*, *Dirk Schäfer* (over hedendaagse muziek), *Louis Saalborn* (over toneel en maatschappij:

> Het besef ‘verantwoordelijkheid’ speelt hierin een groote rol. Hoe het hiermee gesteld is moge blijken uit het feit, dat de redactie v.d. Groene Amsterdammer zich niet geneerde te vermelden, dat zij haar tooneelverslaggever naar aanleiding eener ongemotiveerde, slordige

critiek excuseerde door te zeggen, dat hij ‘pas in de Leerjaren is’. Beleedigender houding tegenover ernstige tooneelkunst is niet denkbaar. Men kan de domheid vergeven, deze misstand dient uit den weg geruimd.),

H.W.J.M. Keuls, Andries de Rosa (schuilnaam van L. v.d. Capelle, aanvankelijk diamantbewerker, later vertaler van Frans werk en in Nu soms criticus), *Frank van Waes* (= A.M. de Jong over de schande van de doodstraf tegen Sacco en Vanzetti), *Frederik van Eeden, C. de Dood* (over de corruptie in de letterkunde: ‘Gij, Nederlandsch letterkunstje, dat woont in het bordeel, dat Maatschappij voor Letterkunde heet en stiekeme ingangen heeft te Amsterdam in De Telegraaf en te Rotterdam in de Nieuwe Rotterdamsche Courant’), *L.J. Jordaan* (over film), *R. Stenhuis* (over ontwikkelingen in de Socialistische Democratische Arbeiders Partij en, later, over die in Rusland), *Camille Huysmans* (over *Emile Verhaeren* en gedichten van Verhaeren), *Jan Campert, François Pauwels, Henri Barbusse* (over de Franse literatuur), *Richard Minne, Dr. Boris Raptschinsky* (schuilnaam? Over Dostojewsky in ballingschap), *Martin Permys* (schuilnaam van Martin Premsela), *E. Smedes, Mourik van Meersen, Emmanuel de Bom, Gerhart Hauptmann* (vertaling), *Ed. Anseele* (over de Belgische spoorwegen, (sic)), *Henri Bruning, Joseph Gompers, André Pols* (over Beethoven), *Anton van Duinkerken, Kees Meekel, Prof. dr. P. Valkhoff* (over Rimbaud), *Lode Zielens, S. Pinkhof, Mies Sternheim* (over een zanger), *J.J. van Geuns* (veel later door Binnendijk als dichter erkent), *Florrie Rodrigo* (over danskunst). *C.D. van Aalst, Jac. van Essen, Felix Timmermans, Joannes Reddingius, Anna van Gogh-Kaulbach, dr. J. Romein, Sam. Goudsmit, dr. Johan W. Schotman* (de bij zijn leven onderschatte kenner van China), *Roel Houwink, dr. P.H. Ritter Jr., Herman Poort* (verdedigt Multatuli tegen het boek van de oud O.I. Ambtenaar Jhr. W.H.W. de Kock: Lebak en de Max Havelaar). Met de laatste namen zijn we ten tijde van het pamflet gekomen. Voor de volledigheid maak ik de opsomming van de eerste jaargang af: *Lode Baekelmans, Mr. I. Ali Cohen, dr. Paul Kenis, M.J. Vonk, Jan H. de Groot, D. de Jong jr., Simon Koster, B. Bijmholt* (over de religieus-socialistische beweging in Nederland), *Paul Kiès* (over S.D.A.P. en mobilisatie), *C. Houwaard* (De laatste dagen van Jack London), *Kees van Bruggen, Puck Mulder, Herluf van Merlet, Daan Boens, P. van Renssen* (later, na zijn dood, dankzij een bloemlezing uit zijn werk in de belangstelling gekomen dichter), *Mr. Paul Catz, Willem van de Woestijne* (over Hendrik de Mans psychologie van het socialisme), *Frans Hulleman, Frank van der Goes, Siegfried van Praag, D.I. Vuijsje, Herman Robbers, Alex Wins* (met een artikel tegen dr. A. Baars die geen positief woord over had voor Sowjet-Rusland. Baars schreef daarover in de NRC en er werd met instemming uit geciteerd in het officiële orgaan van de Nederlandse Burgerwachten en ‘fascistische blaadjes hebben er groote brokstukken van overgenomen’).

Het karakter van het tijdschrift (de eerste jaargang telt ruim 1300 bladzijden) wordt bepaald door socialistische auteurs, door Joodse dichters en door debutanten uit allerlei hoeken. Retrospectief beschouwd blijven voor mij interessant sommige gedichten (*Minne, Campert*), artikelen over de Nederlandse Cultuurgeschiedenis van *dr. Jan Romein*, de polemiek over *Multatuli*, het herkennen van en protesteren tegen de theorie van *Bolland en het fascisme*, een *In memoriam Gorter* (door *Is. Querido* in zijn typisch extatische stijl). En daarmee bijna basta. In 1929 verdwijnt het blad dat volgens *Stuiveling* ernstig tekortschoot in duidelijkheid van standpunt. (In een van de weinige stukjes die ik heb gevonden over Nu, in de Moderne Encyclopedie der wereldliteratuur, 1970.)



Erich Wichman, ‘1 mei-Vertooning’, 1923. Hier als reproduktie gebruikt voor het bijvoegsel van *De Bezem*, no. 21, 1-5-1928.

Wat heeft nu zo de woede gewekt van de aNti-schUnd-schrijvers? Ik noemde al een waarschijnlijk persoonlijke kwestie tussen de redactie van De Vrije Bladen, bij monde van Binnendijk, en *Em.* Querido en Het Volk. Dan zal er irritatie zijn geweest over het eerste redactioneel in Nu van A.M. de Jong, dat zich keerde tegen de toen opkomende generatie zoals die in Costers bloemlezing Nieuwe Geluiden werd gepousseerd, als tegen het nog doorwerkende individualisme van Tachtig (deze analyse is van Stuiveling). A.M. de Jong begrijpt niet dat er na een wereldoorlog en een revolutie in Rusland weer jonge dichters zijn

> die in een grote tijd geboren hadden willen worden, een tijd van kruistochten en kathedralen - om een koning te dienen... Dergelijke misselik makende sufheden worden aangezien voor moderne dichtkunst, voor hevige hoogvliegerij (...) En zo blijft de hooggeroemde moderne dichtkunst een ijdel spelletje van coterietjes, van o zo kleine kringetjes en ‘de menigte’ blijft erbuiten. (...) Zij zijn dermate vergoddelijkt in eigen ogen, dat zij zich niet schamen, hun minnebrieven nog bij het leven in druk te geven; zij die Zola hoonden, omdat hij van een republikeinse regering een ridderorde aannam, zij danken met vleiend woordgestamel een minister voor zijn bemiddeling bij hare geëerbiedigde majesteit, waardoor deze hoge eer hun gewerd... (...) In deze tijden stellen de kunstenaars zich tevreden met het eeuwig gevariëerd herhalen van een uitgebloeide literatuursoort, die prachtige scheppingen bracht, doch onderging en vervangen moest worden door wat andere dagen dringend vroegen in het veranderde leven, uitziend naar nieuwe dageraden aan de verre horizon. In de vulkaniese tijd, die wij beleven, babbelen de kunstenaars rustig voort over hun individuele merkwaardigheidjes (...) Naast de steeds voortwoekerende bezitshonger, die luidruchtig rammelende geldkisten maakt van de zielen der mensen, naast de voortdurende worsteling van de oude, verwoestende levenstendenz om de suprematie, is een nieuwe stroming het mensenleven gaan doorwoelen. Een nieuwe gedachte is aangelicht in het bewustzijn van de volken. Na bijna twintig eeuwen, waarin het christendom de mensheid niet heeft kunnen opvoeden tot de liefde, is het grote heimwee naar de daadwerkelijke goedheid in millioenen opgestaan en heeft het leven doordrongen van een nieuwe wil. Breed en machtig stroomt de alomvattende gemeenschapsgedachte over de aarde...

De laatste regels zijn die van een naïeve gelover in verbroedering, in een mens die zal regeren op de gezuiverde aarde ‘en niet langer de Mammon, niet langer ook de waan van de superioriteit der weinigen boven allen’. Nee, dit deugdzame artikel kan de woede niet hebben opgeroepen. Het zal wel Querido's artikel *Stand en bevoegdheid onzer tegenwoordige literatuur-critiek* zijn geweest. A.M. de Jong zet zich af tegen l'art pour l'art en schrijft over hoop en verbroedering. Je kunt met hem van mening verschillen, of je door hem aangesproken voelen, maar het gaat niet over LITERATUUR, de heilige koe van critici. Querido, ja, dat is de kwaaddoener, want hij ontkent dat er literatuurkritiek is in Nederland, althans van niveau. Hij komt met voorbeelden het gescheld van Bloem en Heijermans, de minachting van Gossaert voor Heijermans (Gossaert noemde Heijermans ‘een zedenverwoester, den dichter van het plebs, een lawaaischopper en reclamemaker’), ‘allerlei fratsen en frazen van velerlei fascistische stumpertjes en prutsertjes’; de gebreken van het proza van Dirk Coster; het schrijven door Van Vriesland -die wel kan schrijven, ook volgens Querido, over de werkelijk *geboren mysticus* Roland Holst, terwijl Van Vriesland ‘geen greintje, geen aasje mystiek in heel zijn

wezen heeft'; over de aanvallen op Zola. Hij ziet wel licht in de duisternis: de objectiviteit van P.H. Ritter, maar hij 'prevelt waar hij moet schreeuwen' en hij kent de wereldliteratuur 'en ik vrees zelfs, onze eigen literatuur niet voldoende'. Nog meer licht: critische figuren van wezenlijke betekenis: Marsman, met zijn Nietzscheiaanse saamgedrongenheid in de aforistische vorm; Nijhoff; Werumeus Buning, Ter Braak, Binnendijk en Houwink, maar zij behoeven nog veel grotere 'rijping en vorming'. Hij wijst naar het voorbeeld van Van Deyssel (hoewel hij in deze tijd 'geheel waardeloos zou zijn als strijdende en leidende figuur, omdat ónze, van nieuwe menschelijkheid doorgloorde waereld, een geheel ander soort van critiek en voortbrengingskracht behoeft'); hij wijst ook naar Albert Verwey (tussen haakjes, naar mijn mening ook in onze dagen nog een te verwaarloosd criticus. Een bloemlezing uit zijn critisch proza is in voorbereiding), ooit door Adama van Scheltema meedogenloos-onwaardig, dom, oneerlijk, mishandeld in diens Grondslagen (andere slachtoffers waren Gorter en Henriëtte Roland Holst). De enige cultuurkenner van grote betekenis, als literatuurbeoordelaar, noemt Querido echter *Frans Coenen.* In zijn schaduw is het zonde van de inkt nog aandacht te schenken aan Borel (dén paskwil in onze critiek) of aan 'het ransige prul, Rotterdam's nieuwe Richter van letteren en kunst Frits Hopman'.

Al met al een weliswaar verward artikel, maar in de keuze van zijn sympathieën en antipathieën is Querido niet eens zo ver verwijderd van zijn aNti-schUnd-aanvallers. Ter Braak motiveert wel waarom hij Querido's opvattingen niet respecteert, want wat is objectiviteit bij een man die in onverantwoorde vaagheden spreekt waard? Hij manoeuvreert Querido in de rol van de Groote Criticus die als een sinterklaas van het critische denken, genadig geschenkjes en pepernoten aan de zoete kereltjes uitdeelt en de stoute jongens een gard distribueert. Ter Braak valt Querido's keuze van critici niet aan, maar ontneemt hem het recht om erover te schrijven. Jan Engelman keert zich tegen A.M. de Jong, niet omdat hij domheden zegt over de literatuur, maar omdat hij spreekt namens de vele gemakzuchtigen voor wie dit hemelsblauwe socialisme de wolvin met de gastvrije tepels en de waterige melk is geworden. Hij verwijt De Jong de spreekbuis te zijn geworden van de SDAP: 'En wat is bij ons de SDAP anders geworden dan de late incarnatie van Jan Salie, de vijand van de waarachtige volkskracht?' Engelman heeft het nog over de dikke, bleke hand van Jan Salie aan de koorden van de beurs, die een vette Steunkas blijkt te zijn en die de nieuwe kleverigheid van het georganiseerd overleg aanhangt: 'Vreet ze, of je wordt door hèn gevreten'. Hij besluit:

> Ik wil dieper werken op uw geweten als schrijver en bestrijd u, omdat gij onder het voorwendsel van een (onbegrepen) verweer tegen l'art pour l'art, de activiteit in het rijk van den geest aantast, omdat gij lafhartig de wachtvuren verlaat en redding zoekt in de letterlijke onderwerping aan de macht van een stuurloos Getal. Dit wordt u niet vergeven.

Kuyle valt De Jong aan vanwege diens Merijntjecyclus, die verdomde lange stomme boeken, waarvoor Brabant hem moest lynchen: 'Hij is doodkalm met zijn geestelijk bastaardjong in de pruimenboom blijven zitten; zonder schaamtegevoel en zonder zelfs enig aangeleerd fatsoen'.

De reactie tegen NU is fel, te fel als we de kool bekijken. We zien in NU niets meer (en niets minder) dan in de opsommingen is gegeven. De aanval is er één op de relatie schrijver en SDAP en op het schrijven van Querido, door de pamflettisten zelf het bondigst samengevat in: '*Omdat wij het socialistische en semitische schrikbewind met gepaste minachting willen behandelen, maar hetzelve inmiddels*

niet uit het oog verliezen'. En dat acht ik in het interbellum van dié schrijvers een misselijk makend teken van de tijd. Makkelijk praten achteraf? Ja, totaan deze regels heb ik me van retrospectie onthouden. Ik zal er verder ook niet aan toegeven, want ik schreef over de jaren 1927 en 1928, zomaar twee jaren uit het interbellum. Ik citeer uit het weerwoord van A.M. de Jong: 'De duidelijk anti-semitiese en fascistiese aktie tegen Querido, is buiten elk verband met het littéraire tot een campagne geworden' en:

> Fascistjes, neo-katholieken en rapaljanen reikten elkaar de hand in deze frisse kruistocht. Wat de heren Engelman, Michel en Erich Wichman o.a. blijkens de citaten over de arbeidersbeweging ten beste hebben gegeven is viezer dan het ergste vuil, dat ik ooit las. Ik beveel de heer Ton Kerssemakers, die in overmaat van fijngevoeligheid Nu betitelde als het democratische Abort van Querido en De Jong de lezing van dit smaakvolle product zijner vrienden en geestverwanten ernstig aan.

A.M. de Jong, je kunt zeggen van hem wat je wilt, had zijn ogen wel open. Hij zag de gevaren die in aNti-schUnd scholen. In het 'vrolijk klimaat' waren de aNti-schUnd-auteurs overigens niet de enigen die zich 'vergisten' in hun vitaliteit. Nadat een paar auteurs van aNti-schUnd elkaar weer vonden, later, in het tijdschrift De nieuwe gemeenschap met opnieuw fascistische kenmerken, ging daarna een enkeling over tot daadwerkelijke collaboratie met de Duitsers. Voor de meeste auteurs was het nationaal-socialisme, na eerst welwillend geknikt te hebben naar het fascisme, echter onaanvaardbaar.

We schrijven 1927/1928. Door een pamflet werd iets duidelijk: een stukje vrolijk klimaat, waarin de GROTE SCHRIJVERS van later toen minder scherp 'den grooteren geestelijken strijd' zagen dan schrijvers (A.M. de Jong, Is. Querido) die later in bijna geen enkele literatuurgeschiedenis nog voorkomen.

Geraadpleegde bronnen:

Jaargangen van Nu en De Gemeenschap;
Wim Hazeu, Jaap Meijer, Harry Scholten: *Vrolijk Klimaat* (Kentering, mei 1968)
Arthur Lehning: *H. Marsman, de vriend van mijn jeugd* (1954)
Jaap Meijer: *Volheid bolde mijn macht* (Kentering, sept./okt. 1967)
Carel Peeters: *De jonge Ter Braak* (Tirade, jan./febr. 1974)
Harry Scholten: *Aspecten van De Gemeenschap* (1978)
Wim J. Simons: *Hakken en spaanders* (1970)
Wim Zaal: *De herstellers* (1966)
Wim Zaal: *De Nederlandse fascisten* (1973)

Uit de tragische grabbelton
L.P.J. Braat

Nu zijn we meteen waar we zijn moeten. Anders dan tragisch, althans overwegend tragisch, zie ik de periode tussen de twee wereldoorlogen niet. Natuurlijk is er, en hoe, gefeest, lekker gegeten en gedronken, liefde gepleegd, van de natuur genoten, opgegaan in muziek, letterkunde, beeldende kunst, ga maar door. Maar, tenminste wat mij betreft, ik heb te veel waardevols, te veel waardevollen ten onder zien gaan, en vaak op de afschuwelijkste wijze, om er niet een onmogelijk weg te spoelen bittere smaak in mijn mond van overgehouden te hebben. De herinnering aan die twee door mij beleefde decennia - ik ben een echte herkauwer en overdenk, herdenk, her-zie al het beleefde tien, honderd maal - put ik uit wat ik niet anders dan een grabbelton kan noemen. Een grabbelton van proporties die verre boven mijn macht en bevattingsvermogen gaan, die ik onmogelijk leeg kan graaien, onmogelijk de inhoud ervan om mij heen uitstallen, onmogelijk trachten dat alles te determineren, aanschouwelijk en begrijpelijk ook voor anderen te maken.

Ik was een vroegrijp jongetje... En nu kan het dan beginnen. - Om een enigszins belangwekkend beeld te geven van de periode tussen de twee wereldoorlogen, hangt het er vooral van af wat we deden, wilden doen, mochten doen. Dat was vaak beperkter dan men zich tegenwoordig voor kan stellen. Persoonlijk was ik tijdens mijn gymnasiumjaren, in het begin van de jaren twintig ontegenzeggelijk geëngageerd. Hoe kwam dat, hoe kwam het vooral dat ik in mijn jeugdig enthousiasme en vaagheid de linkse kant uitging? Reactie op mijn linksliberale, zwaar koningsgezinde familie? Reactie op de door mij verwenste ‘oranje-hoogdagen’ die mij dwongen het huis uit te gaan, op weg naar school, bukkend onder een reusachtige vlag met een oranje wimpel door? Reactie ook op het gedwongen dragen van een oranjekokarde op oranjefeestjes (ik zag steeds kans het ding snel te verliezen)? Het klinkt wat kinderachtig allemaal maar het feit dat ik alles nooit vergat, het nog helder voor me zie, betekent toch wel wat. Een reactie ook op de vele oorlogsfoto's - stapels lijken, kapotgeschoten steden - die ik met mijn jeugdige ogen bekeek in L'Illustration en Die Woche, welke in onze leesportefeuille zaten. Een reactie ook op de hysterische artikelen in de Arnhemse Courant over de Russische Revolutie, de terechtstelling van de tsarenfamilie. Een reactie, tenslotte, op het reactionaire geklets, nagebouw van het thuis gehoorde, van al die notaris-, bankiers- en advokatenzoontjes op het gymnasium. Laatdunkend werd er wel naar me gewezen: ‘Hij is heel anders dan zijn vader!’ Het was zo, ik leek in veel opzichten niet op mijn goede vader. And so what? Een paar gymnasiumleraren - achteraf bezien waarschijnlijk dicht bij zowel de mens als de opvattingen van Henriëtte Roland Holst staande (grote bewonderaars van Käthe Kollwitz!) en mijn beeldhouw-leraar stonden achter, stonden naast mij. Voor mij onvergetelijk, vooral omdat ik het anders alleen niet zou hebben kunnen volvoeren denk ik, nu. Ik werd vaak een jonge hond genoemd, en dat bleef ik tot ik diep in de twintig was. Die hond was eigenzinnig en is dit, de vrede zij dank, tot op de dag van heden gebleven. Het boek van Nico Rost, resultaat van een reis samen met Hildo Krop, ‘Kunst en Kultuur in Sowjet-Rusland’ viel de jonge hond al in een vroeg stadium voor zijn gretige snuffelsnoet en heeft hem, zeker, beïnvloed. De neiging om me, bij welke partij dan ook, aan te sluiten, heeft me desondanks destijds nooit beslopen. Ik neusde in ultra-linkse publicaties, in de talen die ik al heel vroeg machtig was - behalve mijn dierbare Nederlands - Frans, Duits, Engels. Ook las ik vertalingen van werken geschreven door o.a. Gorki, Tolstoi, Tsjechow. Ik zat en bleef zitten op het vinkentouw (en hoop er, half afzakkende, nog op te blijven zitten).

1926-1927. De Nederlandse Filmliga werd opgericht, in Amsterdam, mede gedeeltelijk op mijn schuchtere schouders, en ik ging niet zelden naar de voorstellingen in het onvergetelijke, onverbeterlijke Centraaltheater, op zaterdagmiddag, van de bijna steeds contraversionele voorstellingen kijken. Mijn, althans op dit punt veel begrijpende moeder, vond het goed dat ik vaak naar Amsterdam ging (als zij er maar zeker van was waar, en wat ik eten ging. Ik zat vooral in het wijnlokaal Ognibeni!). Er begon iets in me te dringen naar voor anderen zichtbare actie. In 1928 kwam het zover - na overleg o.a. met Menno Ter Braak, richtte ik met enkele gelijkgestemden in Arnhem de Arnhemse Filmliga op (wat nauwe samenwerking met, en af en toe ook ruzie met de Nederlandse opleverde). Ik werd er de sekretaris van, een manusje van alles, die met zijn moeilijk leesbaar handschrift ook de adressen voor de uitnodigingen schrijven moest. Er waren niet zelden bij de vertoonde films Russische, en terecht. De Moeder, Storm over Azië, Potemkin, Bed en Sofa. Wat die laatste film betreft, werd het de dominee in wiens verenigingsgebouw ‘Irene’ wij onze voorstellingen gaven, te gortig. Verbod! We huurden, op een zondagochtend toen hij met een hoge hoed op zijn getrouwen bij de ingang van zijn kerk stond te wachten, dichtbij een kleine filmzaal en daarvoor stond, ook met een hoge hoed op, onze voorzitter onze leden (ongeveer 300, daarmee was intellektueel en artistiek Arnhem afgeroomd) te verwelkomen. De plaatselijke pers werd er ons niet welgezinder door...

- Met enkele anderen richtte ik in die late jaren twintig een filiaal op van de Amsterdamse Kring, waar we onschuldige dingen deden als Speenhoff laten optreden, moderne Nederlandse beeldende kunst tonen (intussen niet weinig plezier makend dat de oude heren, slapend in de diepe fauteuils in de Sociëteit beneden uit hun nauwelijks verdiende sluimer opjoeg) maar ook de 'brave' burgerij tegen de overgevoelige schenen schoppend met een tentoonstelling, in ons land geïmporteerd door de Vereniging Ned.-Nieuw Rusland (A.P. Prins, Henri Wiessing) van destijdse Russische kunst. Het Oost-Nederlands toneel van Van Dalsum en Defresne werd opgericht en de contacten van mij en mijn bentgenoten met hen waren vele. De Driestuiversopera, Liefde onder de Olmen... Failliet ging de zaak: ik had met name Van Dalsum gewaarschuwd tegen zijn besluit, zich in Arnhem te vestigen. Er werd, letterlijk, gebrek geleden. We organiseerden een 'liefdadigheidsvoorstelling' om aan geld te komen. Optredenden: Cruys Voorberg, Nell Knoop en Jan Teulings. Verder 'bedelde' ik bij de vele rijken van de stad. Eén rijke oude heer zei 'Ja maar, ik hoor dat er zelfs een paar socialisten in het gezelschap zitten! Zijn vrouw 'socialisten moeten ook eten'.

- Een paar jaar gingen voorbij. Ik verdween uit Arnhem, ging maanden achtereen in Parijs wonen waar ik o.a. nogal wat nieuwe avant-garde films zag (Le chien andalou!). Maar toch vond ik er - het heeft mijn innige verbondenheid met Parijs, die nu al een halve eeuw standhoudt, niet aangetast - niet een Europees, ja vrijwel internationaal kultureel leven als kenmerkend geweest moet zijn voor het Berlijn van vóór 1933. Toch zag en onderging ik er veel dat me steeds bij gebleven is maar ik voelde me, zoals Greshoff het eens zo goed uitdrukte, geen Parijzenaar, geen Fransman, maar een 'beter Nederlander'.

Die 'betere Nederlander', zich begin 1931 in Amsterdam vestigend, had toch genoeg stimulansen opgelopen om al spoedig te gaan broeden op uit de band springende activiteiten. Een klein restaurant, gebaseerd op het unieke door mijn grootmoeder van moederskant geschreven kookboek (niet in de handel). Gelukkig kwam het niet van de grond, want mijn vrouw en ik hadden zeker al onze vrienden krediet gegeven en waren feilloos failliet gegaan. Ik gaf boekjes uit, soms in eigen beheer, sterk antifascistisch, sterk idealistisch van mentaliteit. Ik zag veel films, veel toneel, vooral als het geëngageerd was (De Beul!). Ik las veel Nederlandse en buitenlandse antifascistische bladen (De Groene, 'Monde' van Barbusse, 'Vendredi', het Duitse emigrantenblad 'Das Neue Tagebuch') en werd, doordrongen van alle onrecht op de wereld, soms zéér grimmig en moest me daarover uiten:

L.J. Jordaan, 'De Moffenknecht', 1943-1945. Het type van de commerciële en industriële collaborateur.

Het ochtendblad (1940)

Mijn kind brengt mij het ochtendblad -
misschien houdt hij zijn levenslot
wel in zijn kleine hand gevat.

Zijn blijdschap grijpt mij naar de strot -
nog één minuut, een snelle zoen
en bitter duik ik in de poel

van laagheid en van duister-doen
en snel wurg ik mijn rechtsgevoel
om niet de ruiten in te slaan
en bloedend over straat te gaan
en brullend: houdt de moordenaar!
de weg te gaan naar 't dollenhuis -

maar neen, ik draag de centenaar
en blijf, onmachtig starend, thuis.

- Het gistte in mij, en gelukkig ook in een aantal vrienden en bekenden. In de jaren twintig verschenen, in België en Duitsland, twee volgens ons voorbeeldige maandbladen 'Variété' en 'Der Querschnitt'. Het eerste vooral literair-kultureel ingesteld, het tweede iets militant-linkser. Vooral dit laatste blad liet me, ook toen ik het niet meer las, niet los. Zoiets moest toch ook in Nederland mogelijk zijn?

Intussen - ik heb het over de zwaar beladen jaren 1933 en 1934 - waren de, door de Nederlandse autoriteiten nauwelijks en vaak zelfs naar Duitsland teruggezonden antifascistische en Joodse emigranten in ons Nederlands wereldbeeld verschenen. Laten we het bekennen: het was een zéér beperkte élite - die tijdens de bezetting de kleine gideonsbende van de zich verzettenden zou gaan vormen - die zich iets aantrokken van, omgingen met, luisterden naar die emigranten (vooral letterkundigen en enkele beeldende kunstenaars, over de vertegenwoordigers van de andere beroepen weet ik te weinig om er iets over te kunnen schrijven). Een greep in de grabbelton: Joseph Roth, die een Leidse-pleiner werd, hard en bezield werkte, hard

en bezield dronk. Een onvergetelijk mens, een zeer groot schrijver. Toen hij Amsterdam verliet, aan de vooravond van wereldoorlog II, vestigde hij zich in Parijs. Op een dag zat hij met vrienden in een café en hoorde daar, dat Ernst Toller zich in Zuid-Amerika van kant gemaakt had. Hij sprong overeind en zei ‘en dat op het ogenblik dat de Vijand op het punt staat ineen te storten’. Toen stortte hij, letterlijk, ineen en stierf kort daarop. Dan Klaus Mann, de zoon van Thomas. Op een nacht zei hij op De Kring tegen me, zich meer de zoon van zijn oom Heinrich dan van zijn vader te voelen. Zijn militante instelling heeft hem, later, er niet van kunnen weerhouden een eind aan zijn leven te maken. Zijn zuster, Erika, leidde het felbewogen, onvergetelijke politieke kabaret ‘Die Pfeffermühle’ met sterren als onder andere de grote actrice Thérèse Giehse. Een keer, het

was vlak vóór 1940 en het gebeurde in het Leidseplein-theater, was er een onbeschoft protest van een aantal studenten, die zoiets schreeuwden als ‘wat hebben we er allemaal mee te maken - bij ons is het zo niet!’ Ik overdrijf bepaald niet als ik beweer, dat deze houding kenmerkend was voor het overgrote deel van de Nederlandse bevolking. De algehele verblinding van zovelen, ook en juist in die cruciale jaren, behoren niet tot het minst tragische van wat ik opduik uit mijn grabbelton. De bekende, mijns inziens te vaak aangehaalde Latijnse spreuk ‘tum tua res agitur quam paries proxima ardet’ (dan pas gaat het u aan, wanneer de tussenmuur gaat branden) houdt bepaald niet meer dan een halve waarheid in.

- Gesprekken, uitwisseling van gedachten. Toen was het gistingsproces hevig genoeg geworden om een sprong in het - we beseften het veel later - diepe duister te doen. De Kroniek van hedendaagse kunst en kultuur - dat ‘hedendaags’ zou er terecht, snel afslijten, werd opgericht en een wereld ingezonden die er bepaald niet op zat te wachten. Na eindeloze besprekingen en onderhandelingen met uitgevers was alles tot stand gekomen. De eerste redaktie bestond uit vogels van diverse pluimage. Aan de voorbereiding deden mee ir. S. van Ravesteyn, de architekt, en mr. H.P.L. Wiessing, de journalist, maar zij hadden zich al vóór het eerste nummer uit de voeten gemaakt, denkelijk wegens mijn tyrannieke dynamiek. Bleven: de schilders Jan Wiegers en Mathieu Wiegman, de beeldhouwer Polet, de letterkundige Eduard de Nève en ikzelf. Van het eerste nummer was het omslag groen en de inkt wilde maar niet drogen, zodat de lezers groene vingers kregen. H. Siedenburg, de directeur van de befaamde kunsthandel Buffa in de Kalverstraat, een fameuze - en onbetaalbare - mauvaise langue, had het direct over ‘het groene gevaar’. Van groen gesproken: jaren achtereen heeft ‘De Groene’, waarschijnlijk geheel ten onrechte in ons een concurrent ziende, ons tegengewerkt. De KKK, zoals hij al gauw genoemd werd, was zo internationaal als toen mogelijk was - er was geen geld voor voldoende buitenlandse reizen zodat sommige, gewenste, kontakten niet tot stand konden komen - en in ieder geval sterk anti-fascistisch, wat in woord en beeld duidelijk uitkwam. Maar er hebben nooit partij-kommunisten aan mee gewerkt, wat er ook beweerd werd en wordt. Wel fellow-travellers, maar daar wemelde het immers (ook) in die jaren van in de kringen van intellektuelen en kunstenaars.

- Abessinië. Toen begon de Spaanse burgeroorlog. De KKK had zijn kontakten, zijn mening. W. Sandberg schreef, na een inspectiereis, over wat de Spaanse republiek deed aan de bescherming van zijn kunstschatten. Artikelen over anti-fascistische affiches, vertaalde gedichten van García Lorca, de vermoorde dichter, van Rafael Alberti. Maar genoeg over de KKK.

Karel Thole, ‘De rijke Jood na het diner’. In: *Zwart Front*, 1940.

Er was een comité ‘Hulp aan Spanje’, waar vele van ons inzaten. Wat werd er destijds niet, met de beste bedoelingen, georganiseerd, in elkaar gezet! De DOOD (de Olympiade onder diktatuur), een protesttentoonstelling van beeldende kunstenaars naar aanleiding van de in Berlijn gehouden Olympiade. Het Ossietzky comité, genoemd naar de in het Derde Rijk gevangen gehouden vredesstrijder Carl von Ossietzky. De B.K.V.K. - de bond van kunstenaars ter verdediging van de kultuur. Ik zou lang door kunnen gaan maar moet, wil, zo langzamerhand naar mijn slot toeschrijven. In Parijs, waar ik destijds iedere zomer vele weken was, heb ik in de loop der jaren dertig allerlei meegemaakt. De begrafenis van de vermoorde minister Louis Barthou. Het Front Populaire dat zo hoopgevend gestart was. De wereldtentoonstelling van 1937 waar we voor het eerst geconfronteerd werden met de Guernica. De ‘betere Nederlander’ die ik me voelde heeft in die jaren, het klinkt paradoxaal, in zekere zin genoten van al die onrust, angst en tragiek. Nog even duiken in de grabbelton. In 1939 kwamen de eerste, verslagen en berooide, Spaanse republikeinen - heus niet met open armen ontvangen en weinig later zoveel mogelijk aan de Duitse bezetters overgeleverde - Parijs binnen. Ik sprak met een aantal van hen, dat in een groot huis aan de quai des Fleurs woonde. Onder hen waren de letterkundigen Rafael Alberti en María Teresa León. Duitse emigranten had ik al jarenlang ontmoet. De thans, jaren na zijn dood beroemd geworden schilder Reichel, toen doodarm. Marietta, de Münchense chansonnière, ééns de vriendin van de dichter Klabund, ventte, straatarm, haar zelf getypte chansons op de terrassen van de boulevard Montparnasse. Ik verkocht er voor haar in Amsterdam: f 2,50 kostte zo'n bundel, een bedrag waarvan je in Parijs een daglang kon leven. En Paul Westheim, ééns een grote, centrale figuur in het Berlijn van vóór 1933, hoofdredakteur van het gezaghebbende ‘Kunstblatt’. Eén van de allerbeste medewerkers, sinds 1935, van de KKK. Ik zie me nog, Duits sprekend, in augustus 1939, met hem - hij had een zwarte, zeer breedrandige hoed op - op en neer wandelen tussen de Dôme en het Observatoir. Kort tevoren had hij in Nederland lezingen gehouden. Die hadden niet het in linkse kringen verwachte resultaat gehad. Door onder andere mij gewaarschuwd, door de vreemdelingenpolitie in de gaten gehouden (die wist hoe loyaal onze regering zich toonde tegenover een zeker Bevriend Staatshoofd), was hij gedwongen geweest zoveel mogelijk de kool en de geit te sparen. Van een geit naar een koe is, vooral op het land, de afstand niet zo groot. Een paar dagen na die avondwandeling brak de oorlog uit en haastte ik me naar Amsterdam. Westheim, de antifascistische Jood, werd als vijandelijk staatsburger opgepakt en gevangen gezet in een vieze koestal. Hij zou er maandenlang verblijven (het wonder was dat we briefkaarten konden wisselen) waar hij een, niet behandelde, oogaandoening opliep die hem een oog ging kosten.

- Ziezo, ik duik niet meer in de grabbelton. Er zou geen eind aan komen. Ik ben bang, duizelig te worden en, kop vooruit, in al die ongesorteerde boeiende ellende en verscheurde illusies te vallen en er nooit meer uit op te duiken.

Marsmans maatschappelijke opvattingen
Jaap Goedegebuure

In zijn onlangs verschenen bundel politieke portretten *De geschiedsschrijver des Rijks en andere socialisten* tekent Jan Rogier onder meer een profiel van Arthur Lehning, wiens relatie tot H. Marsman uitvoerig wordt gereleveerd. In het bijzonder gaat Rogier in op het openlijke conflict dat tussen beide vrienden ontstond, toen Marsman in *De vrije bladen* van november 1925 zijn 'Thesen' publiceerde, korte aantekeningen waarin hij zijn maatschappelijke ideeën ventileerde. Niet ten onrechte las Lehning in dit stuk een toenadering tot de katholieke kerk en een principieel anti-democratische houding, en mede omdat hij zich door enkele zinsneden persoonlijk aangevallen voelde, achtte hij zich geroepen te reageren. De aldus ontstane verwijdering werd er niet minder op toen Marsman in de volgende jaren openlijk zijn sympathie betuigde voor het fascisme, zoals dat in Italië tot ontwikkeling was gekomen. In *H. Marsman, de vriend van mijn jeugd* vermeldt Lehning enkele forse uitspraken in een interview met Albert Kuyle, en de daarop volgende uitnodiging van Erich Wichmann in *De bezem* aan Marsman om zich maar zo snel mogelijk bij de 'zwarte benden' aan te sluiten.

Het relaas van Rogier wijkt naar feiten en visie in geen enkel opzicht af van wat Lehning in zijn ruim twintig jaar oudere herinneringen al had meegedeeld; bovendien wekt hij de indruk als zou Marsmans belangstelling voor het fascisme maar een tijdelijke zaak geweest zijn. Zo schrijft hij op p. 304 van zijn boek 'dat Marsman later de jodenvervolging, de nazi's, de fascisten en de paus aan de kaak heeft gesteld en dat hij zich toen schaamde voor wat hij zelf zijn "duistere periode" noemde'. Ik geloof niet dat Lehning het geestelijk vaderschap van deze uitspraak voor honderd procent op zich zou willen nemen. Weliswaar vermeldde hij in zijn boek over Marsman diens poëtische banvloeken over jodenvervolgingen, nazi's en de paus, maar over een definitieve afrekening van Marsman met het fascisme spreekt hij niet.

Wie de geschriften van Marsman aan een onderzoek onderwerpt (een onderzoek dat niet beperkt mag blijven tot het door de auteur zelf samengestelde *Verzameld werk* uit 1938, omdat Marsman het merendeel van het hier behandelde materiaal buiten zijn selectie hield) moet zelfs tot de conclusie komen dat hij een bepaalde ideaalconceptie van het fascisme nooit ontrouw geworden is. Die houding kan niet beter worden geïllustreerd dan met wat hij schreef over zichzelf in de onvoltooid gebleven roman *De twee vrienden* (ook wel: *De vriend van mijn jeugd*), die handelt over de met Lehning doorgebrachte jaren. 'In mijn hart ben ik veel meer fascist dan honderd fascisten bij elkaar vooral sinds het fascisme het "geloof" is geworden van de burger en geconsolideerd tot de politieke opinie van de deftige heerensociëteit'. Aan het autobiografisch karakter van deze opmerking, geformuleerd eind 1933, begin 1934, toen Hitler dus al bijna een jaar aan de macht was, hoeft niet te worden getwijfeld; want anders dan de latere roman *Zelfportret van J.F.* is *De twee vrienden* voor bijna honderd procent waarheidsgetrouw. Al zou Marsman na een grondige oriëntatie het nationaal-socialisme verwerpen, de anti-democratische en aristocratische aspecten van het fascisme bleven hem aanspreken. Met de bedoeling dat aan te tonen is dit artikel geschreven.

Gedurende zijn HBS-tijd werd Marsman in sterke mate gevormd door de lectuur van Duitse schrijvers: Novalis, Stefan George, Nietzsche. Later kwamen daar expressionistische dichters als Stramm, Trakl en Heym bij, maar aangezien hun invloed binnen dit kader van minder belang is, kan ze buiten beschouwing blijven. Het was vooral de ideeënwereld van de hogepriesterlijke George die appelleerde

aan Marsmans maatschappelijk bewustzijn. De gedachte dat de dichters als met buitengewone talenten begiftigden aan de leiding van de samenleving moeten staan was weliswaar niet van George zelf (hij sloot zich op dit punt aan bij een romantische traditie van honderd jaar die Goethe, Shelley en Carlyle onder haar vertegenwoordigers had), maar niemand streefde dit principe met zo'n ijzeren consequentie en ernst na als hij. Om zich heen had hij een kring van veelal jeugdige discipelen gevormd die de woorden van de meester indronken als superieure wijsheden die op velerlei gebied toepasbaar waren. Uiteraard zou deze esoterische George-Kreis noot een factor van ook maar enig belang in de Duitse politiek worden, evenmin als Marsman in de Nederlandse.

Uitgesproken gericht op politiek rechts was de jonge Marsman zeker niet. Eerder was er bij hem sprake van een tamelijk richtingloos verzet tegen de gevestigde orde, tegen het collectief, een houding die hij heeft samengevat in zijn devies 'terzij de horde', en in een brief aan Lehning omschreven als 'anarchistisch-aesthetisch-vitalisme'. In die individualistische stellingname vond hij Lehning, die zich tijdens zijn studietijd had aangesloten bij de christen-anarchisten van Bart de Ligt en Clara Wichmann, naast zich. In *De twee vrienden* herinnert hij zich: 'Ik schreef mijn eerste “futuristische” verzen en Paul was een jong communist en hoe weinig die twee dingen in den grond elkander ook raken negatief waren zij een van de banden die ons leven verbonden. Zij gingen beide in tegen de gevestigde orde'.

Het is niettemin opvallend hoe de twintigjarige Marsman zich bij de kennismaking met het expressionisme en zijn creatieve verwerking ervan bewust afsloot voor de politiek-

maatschappelijke kant van deze artistieke stroming. De geëngageerde lyriek van de beroemde bloemlezing *Menschheitsdämmerung*, waarin de roep om sociale gerechtigheid zo sterk klonk, wekte zijn afkeer op. De redenen die hij daarvoor aanvoerde, waren vooral literair-kritisch: hij verweet de humanitair-expressionisten een gebrek aan 'vormkracht' en beschouwde hun gedichten als een ordeloze verzameling kreten. Maar in zijn afwijzing speelt een ideologische component mee. Zo gaat hij in een brief van 20 maart 1920 in op het werk van de door Lehning hogelijk bewonderde dichters Wolfgang Frank en Franz Werfel. Over de laatste merkt hij op:

> waar hij sociaal doêt / daar is hij dood - doodend / en doodelijk. Want is het grooter van menschelijkheid dat ik mijn scheemering adem langs den huid der luchten / dan dat ik / bespiegelend / theoretiseerend praat over prostitutie. Als de waarachtige communisten niet reeds nu het zaad in genoegzame mate en kracht gestrooid hebben / dan is hun verder pogen om 'niet'.

In de afwijzing lag het zwaartepunt op esthetische argumenten: poëzie diende een heldere afspiegeling te zijn van de kosmische (wat later: goddelijke) orde. Maar die kritische houding werkte door in de visie op de samenleving: die meest volgens een zelfde - hiërarchische - orde worden georganiseerd. Als velen van zijn generatie, die tijdens of net na de Eerste Wereldoorlog volwassen was geworden, beschouwde Marsman de parlementaire democratie als een achterhaald en verburgerlijkt instituut, en de evenredige vertegenwoordiging die sinds 1917 in het Nederlands staatsbestel was ingevoerd, als symptoom van een vervlakking die onvermijdelijk zou leiden tot culturele en morele neergang. Tegen een dergelijke achtergrond moet een uitspraak als deze, gedaan in *Den gulden winckel* van 15 april 1922, worden beschouwd:

> De gave des onderscheids is een zeer kostbaar goed, in waarheid een gave der goden, zeer uitzonderlijk. En hare toepassing van hooge zeldzaamheid. Maar, nu adel van geest en gemoed, van den smaak, van keurende gevoeligheid en verfijnde intellectualiteit der persoonlijkheid gemist en veracht mogen worden - nu beschaving niet geldt meer, noch eruditie, wordt de streng-onderscheidende, de gevormde, de aristos luid overstemd door den on-nauwkeurige, door den omroeper, den venter van de straat. Want wie kan schrijven, nog?; want wie heeft stijl en ras, en houding? Met de verpeupeling van de samenleving gaat de verpeupeling van den geest in vrijende omarming; adel?! Een duit de el.

In een brief aan Lehning van 23 juni 1920 had Marsman al zijn 'Anti-demokratische kantteekeningen' aangeboden ter publicatie in het *Rotterdamsch studentenblad*, waarvan zijn vriend redacteur was; bij mijn weten is dit artikel nooit verschenen, ook niet in een ander orgaan. Het concipiëren van een stuk onder dergelijke titel, en de hierboven geciteerde passage geven echter al voldoende te denken over de maatschappelijke gezindheid van de jonge Marsman, en doen begrijpen hoe ook hij wel diep onder de indruk moest komen van Oswald Spengler. Diens *Untergang des Abendlandes* was in de naoorlogse jaren het handboek geworden van veel West-europese intellectuelen en kunstenaars die na de catastrofe van 1914 onmogelijk meer konden geloven in de voortzetting, laat staan in de kracht van de oude cultuur. Spengler had met zijn idee van een cyclisch verloop (opkomst, bloeitijd, ondergang) van beschavingen weliswaar geen nieuwe gedachte geïntroduceerd,

want deze visie op de cultuur is al zo oud als het fenomeen zelf. Maar het moment waarop hij zijn denkbeelden lanceerde, aan het eind van de oorlog, en de positie vanwaaruit hij dat deed, behorend tot de verslagen natie, droegen in niet geringe mate bij aan hun weerklank en succes. Overigens was een dergelijk effect, door de combinatie van een suggestieve titel en de voor Duitsland fatale afloop van de oorlog veroorzaakt, in het geheel niet door de auteur voorzien, en allerminst door hem bedoeld. Het werkelijk einde van de Westerse beschaving had Spengler enige eeuwen na 1918 voorspeld; vóór die tijd had hij een Imperium Germanicum gedacht dat met een Duitse overwinning zijn beslag zou krijgen, en dat naar analogie van het Romeinse keizerrijk het hoogtepunt en de afsluiting van een tweeduizendjarige periode zou zijn. Het eerste deel van zijn boek verscheen geheel volgens zijn wens aan het eind van de oorlog, waarvan de afloop niet met zijn prognoses overeenkwam. Zijn faam als cultuurpessimist was door de samenloop van omstandigheden definitief gevestigd, en al zijn pogingen dat etiket van zich af te weken waren tevergeefs.

Juist in de hoedanigheid van profeet van een naderend einde had Marsman Spengler leren kennen en waarderen. Daarnaast oefenden persoon en werk van Arthur Moeller van den Bruck invloed op zijn maatschappelijk en politiek denken uit. Moeller van den Bruck mocht dan als conservatief en monarchist veel overeenkomsten met Spengler hebben, hij was zeker minder reactionair dan deze, en in zijn denkbeelden valt veel te bespeuren dat later bij Marsman doorklinkt. Marsman ontmoette hem toen hij in de zomer van 1921 voor de eerste maal in Berlijn was, een verblijf dat in zijn dichterlijke ontwikkeling een zeer belangrijke rol speelt, maar dat hem ook in politiek opzicht heeft gevormd. In de kringen die hij te Berlijn frequenteerde werd, naar mededeling van Lehning, Moeller als theoreticus vereerd. In zijn hoofdstuk *Das dritte Reich* (1923) zette hij zijn visie op het Duitse staatsbestel uiteen. Parlementarisme en liberalisme achtte hij funest; naar zijn mening zou er een strakke hiërarchiesche bestuursvorm dienen te komen met de volksgemeenschap als organische basis. Partijvorming was uit den boze, klassen en standen moesten worden gehandhaafd. Het zal geen verbazing wekken dat deze aanhanger van de corporatistische idee Mussolini's mars op Rome met enthousiasme begroette. Minder geestdriftig was hij over Hitler die hem in 1922 uitnodigde ideoloog van de jonge nationaal-socialistische partij te worden. Hij vond hem vulgair en plebeïsch. Overigens had Moeller wel enige bewondering wat het regiem van Lenin binnen enkele jaren in Rusland tot stand had gebracht, en streefde hij naar wat hij ‘nationaal-bolsjewisme’ noemde. Een medestander zou hij vinden in Otto Strasser, lid van het door hem opgerichte politiek debatinggezelschap Juniclub, die later een van Hitlers medewerkers zou worden, maar in 1930 de NSDAP verliet omdat hij er geen ruimte zag tot realisering van zijn radicale denkbeelden.

Dit vage zwenken tussen rechts en links kenmerkte ook de jonge Marsman. Zo had hij, ongetwijfeld op instigatie van Lehning, een tijd lang interesse voor het werk van Clara Wichmann, voor hem ‘de schoonste zijde’ van het muntstuk waarvan de keerzijde de sociaal-democratie was, waarin hij niets anders kon zien dan gerichtheid op materieel voordeel en de daaruit voortvloeiende vervlakking. Zelfs in 1928 toen zijn sympathie al openlijk naar het fascisme uitging, hield hij tegenover Lehning nog de mogelijkheid open dat hij naar links om zou zwaaien, en sprak in geschrifte zijn bewondering uit voor Lenin en Trotski.

Ik vermeldde al dat hij in deze periode zijn levensbeschouwing omschreef als ‘anarchistisch-aesthetisch vitalisme’; het richtingloze ligt in die kwalificatie al besloten. Een verwante geest vond hij in Erich Wichmann (broer van Clara), als beeldend kunstenaar een van de eerste Nederlandse avantgardisten met internationale oriëntatie. Hij publiceerde al voor de Eerste Wereldoorlog in *Der Sturm* en had contact met de Italiaanse futuristen Marinetti en Severini. Ook in politiek opzicht was Wichmann actief, met de pen en de daad, en hier was hij bezield door hetzelfde radicalisme dat hem in zijn creatieve uitingen kenmerkte. Zijn levensdevies leek te zijn: tegen de middelmaat, en daarom keerde hij zich tegen alles wat Nederlands was, van het drinken van melk tot de parlementaire democratie. In zijn streven het kiesstelsel belachelijk te maken had hij het meeste succes toen de Amsterdamse straatfiguur Hadjememaar als lijstaanvoerder van de Rapaille-partij in 1921 in de Amsterdamse gemeenteraad gekozen werd. Het brein achter deze schertsvertoning waren Wichmann en zijn geestverwanten (waarmee Marsman, die sinds 1920 goed met Wichmann bevriend was, zeker affiniteit had), een milieu dat zich in 1916 had verenigd in het genootschap met de programmatisch-tegendraadse naam *De anderen*, waaruit later de kunstenaarssociëteit *De kring* zou voortkomen. De leden van deze losse groepering waren onderling verbonden door hun radicaliteit en hun haat tegen de bourgeoisie. Verschillen tussen politiek rechts of links golden niet, en werden pas manifest toen sommigen communist werden, en anderen, zoals Wichmann, fascist. En zelfs toen was de politieke scheiding der geesten nog geen aanleiding tot openlijke vijandschap, zoals blijken mag uit het feit dat bij Wichmanns begrafenis, die met fascistisch vertoon gepaard ging, vrijwel al zijn oude makkers tegenwoordig waren. Tussen deze gebeurtenis uit 1929 en een fascistische bijeenkomst in de bossen bij Soest ligt namelijk niet alleen een halve eeuw, maar vooral een twaalfjarige terreur zonder weerga. Ik zeg dit niet om Wichmann c.s. schoon te praten, maar men zal toch moeten begrijpen dat de term fascisme vóór 1930 nog slechts was besmet doordat Mussolini met geweld de parlementaire democratie terzijde had geschoven, en juist dat strekte hem bij velen tot eer.

Marsmans levenshouding van een vitalisme terzij de horde kreeg zijn weerslag in zijn eerste poëziebundel *Verzen*, het befaamde rode boekje. In deze gedichten legt hij getuigenis af van een richtingloze levensdrift die kosmische proporties aanneemt, maar even vaak van moedeloosheid. Zijn vitalisme schoot dan ook als richtingwijzer voor een levenshouding snel tekort, zeker toen de roes van de eerste jaren dichterschap in de herfst van 1922 uitgewerkt bleek. Gedeprimeerd schreef hij op 2 maart 1923 aan Lehning:

> Zie, nu alle ‘sensaties’: steden, wijn, vrouwen, werk, de schoonheid - nu alles vaal werd, nu blijft enkel - wat ik soms wel vreesde, de vreeselijke treurigheid, om alles. Ik vond altijd alles zonder zin, maar leefde uit vitaliteit - nu wijkt die roes, en enkel het donkere blijft. Het is beter, dieper dan wat men vreugde noemt, maar het is toch zinloos. Nu blijkt dit, mijn atheïstisch nihilisme, nu de roes voorbij is, zonder steun. Nu erken ik, dat alleen religieuse menschen het harden - maar ik kan nu toch niet, als noodrem, maar ‘religie’ grijpen - dat is te grof.

Toch zou het die nu nog verworpen richting zijn waar Marsman de oplossing voor zijn ideologisch ontheemd-zijn zocht, al koos hij dan niet direct voor een bestaand godsdienstig systeem. Nadat hij enige tijd tegen de denkbeelden van Spengler had aangeleund, zocht hij toenadering tot de katholieke kerk, waarbij hij niet zozeer door het geloofsdogma werd aangetrokken, als wel door het instituut en zijn hiërarchische opbouw, zoals ruim een eeuw eerder de door hem bewonderde Novalis de utopie koesterde van een verenigd Europa onder heerschappij van de paus, met het katholiek geloof als bindend ferment. Aan Marsmans belangstelling zal veel hebben bijgedragen dat hij na 1925 enkele voor hem zeer belangrijke contacten legde met enkele van de zgn. Jong-Katholieke schrijvers en dichters: Jan Engelman, Bernard

Verhoeven en vooral Gerard Bruning.

Bruning hield er, evenals veel andere katholieke jongeren die in de tijdschriften *Roeping* en *De gemeenschap* publiceerden, uitgesproken anti-democratische standpunten op na, die werden geïnspireerd door een integralistisch katholicisme, zoals voorgestaan door (ook Rogier noemt hem terecht) de Franse apologeet en pamflettist Léon Bloy (1846-1917). In de drie nummers die in 1924 verschenen van het strijd- en schotschrift *De valbijl*, mede geredigeerd door Gerard Bruning en zijn broer Henri, kwam deze geestesgesteldheid fel tot uiting. Onder het pseudoniem Jan Scheerder publiceerde Bruning een serie artikelen 'Over democratie' waarin hij met klem herhaalde wat hij een jaar eerder al had opgemerkt toen hij in het serieuzer blad *Opbouwende staatkunde* over 'De waanzin der demokratie' had geschreven. Naast de stelling dat de samenleving terug moest naar de Middeleeuwse standenmaatschappij was zijn betoog vooral gebouwd op de these die in *De valbijl* tot refrein werd:

> Het fundament der moderne demokratie ligt in de Renaissance: wedergeboorte in hoogmoed, aanvang van het individualisme, dat in den loop der eeuwen zich voltrokken heeft tot het 'voraussetzungslose' denken van den modernen tijd, - het geestelijk anarchisme.

In dit citaat vinden we de kern van de door Lehning gewraakte 'Thesen' die Marsman in *De vrije bladen* van november 1925 publiceerde.

> De oorsprong van den ondergang dezer beschaving is het individualisme. De Renaissance rukt den enkeling los uit het toen reeds sterk verworden cultureel verband der Middeleeuwen. De persoonlijkheid derft de persoonlijke zaligheid.
> De zwakzinnigen keeren zich tegen het individualisme met halve, zelfs theoretisch-halve middelen: de (verbreede) individualist wordt, her-wordt: persoonlijkheid. De consequente individualist wordt: anarchist.
> Theoretisch-volledige anti-individualismen: communisme (materialistisch) en katholicisme (spiritualistisch). Moscou begint verkeerd: van de materie uit, amerikaansch. Rusland en Amerika zullen Europa verpletteren. (...)
> Rome *begon* goed, *ging uit* van den geest: de cultuur was slechts emanatie daarvan. De huidige herleving van het katholicisme is angst-symptoom: de radeloozen, de ontwrichten vallen terug naar een nu doode waarheid. De eerste de beste: want waarom niet naar Aegypte, naar... maar inderdaad, men valt reeds terug en uiteen en dood naar: Indië, China, ... Alle oriëntalisme, alle terugkeer, alle poging daartoe (neo-classicisme, neo-spinozisme, neo-impressionisme, neo-dadaïsme!) is lafheid, gebrek aan scheppende oorspronkelijkheid.
> Alle pogingen om oude culturen te doen herleven, om nieuwe voor te bereiden, zijn anorganisch en vergeefsch. Een *nieuwe, oorspronkelijke religie* alleen kan de wereld herstellen.
> De heldhaftigen aanvaarden den ondergang en leven.

Blind vitalisme en een Spengleriaans ondergangsbesef zijn hier nog in combinatie aanwezig, maar het zwaarste accent ligt toch, met cursivering en al, op de uitgesproken behoefte aan een nieuwe religie. Die behoefte werd (nog) niet vervuld door het christendom, al bleek Marsman in de repliek op Lehnings reactie, vier

maanden later, iets meer in die richting te zijn opgeschoven: de doodverklaring van het katholicisme werd half herroepen, het begrip zelf met een hoofdletter geschreven.

> De 'Thesen' bevatten een ongerijmdheid: ik noemde cultuur een emanatie van den Geest, en verklaarde nochtans het Katholicisme dood omdat (slechts) de (heidensche) cultúúr in verval is. Natuurlijk: de straalkracht van het Katholicisme is zwak, anders wàs de wereld eenvoudig nog Katholiek; dan zou het Katholicisme zelfs den schijn niet hebben van een enkel-historische waarheid. Dé vraag, voor den enkeling, en de wereld blijft intusschen: de aanvaarding of de verwerping van het Katholicisme.

De invloed van Gerard Bruning moet wel groot geweest zijn om Marsman, die nog maar kort tevoren zijn individualisme en atheïsme beleden had, zo naar de andere kant door te doen slaan. Met hoeveel bekeringsijver Bruning zich wel op zijn paganistische vriend richtte is te lezen in de brieven die hij hem schreef, en die in 1958 door Piet Calis in *De gids* werden gepubliceerd. Overigens typeert het Marsmans tweeslachtigheid en innerlijk verzet tegen de richting waarin hij zich voelde gaan, dat hij in maart 1926 nog aan Bruning schreef dat hij zich paganist, immoralist en individualist voelde, en dat de ethiek kon stikken. Hij zou de definitieve stap naar een bekering nooit maken, al moet hij er dicht bij geweest zijn toen hij in contact trad met de Utrechtse priester Ramselaer, in kringen van *De gemeenschap* geen onbekende. Gevoed door Brunings Karolingische idealen ging zijn heimwee uit 'naar tijden, achter of vóór ons, van kruistochten en kathedralen', maar hij zal daarin toch geen realiseerbaar verlangen hebben gezien, hoogstens een in poëzie om te zetten illusie. Sterker bleef zijn aandacht gericht op de 'nieuwe, oorspronkelijke religie'. Die viel voor hem niet samen met 'een leege, en vage religiositeit' die hij Rilke zo kwalijk nam, maar betekende het scheppen van

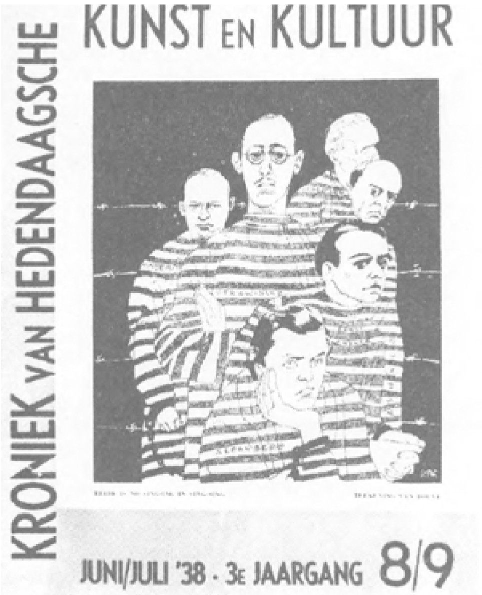
> een nieuwe God, nieuwe Goden, een eeredienst, een zgn. bijgeloof, mythologie. Dat beteekent, cultureel, de vestiging van een nieuw hiërarchisch gezag, dat bij de gelijkheid der zielen de ongelijkheid der persoonlijkheden erkent, en daarop haar wereld bouwt. Zoolang men het Katholicisme verwerpt, blijft dat (die nieuwe religie) de eenige reddende mogelijkheid: zijn moèt ontstaan, hier, of in Labrador, of op Saturnus.

Nog jaren bleef dit desideratum Marsmans gedachten beheersen. Zo keert het terug wanneer hij in 1928 zijn mening over fascisme en katholicisme geeft in een merkwaardig stuk dat werd gepubliceerd in de *Barchem bladen*, het orgaan van de religieus-socialistische Woodbrookers, dat onder leiding stond van de latere doorbraak-architect Banning en Marsmans vroegere leraar Minderaa. Omdat het artikel vrijwel onbekend is, en noch door Lehning, noch door Rogier is geciteerd of zelfs maar vermeld, zal ik het in zijn geheel, grotendeels letterlijk, weergeven.

Niet ten onrechte begint Marsman met het voorbehoud dat zijn stuk 'honderdmaal meer berust op een lyrische intuïtie dan op een streng-vergelijkend verworven inzicht'. De kern van het betoog begint dan aldus:

> De ontreddering die wij op dit oogenblik ondergaan, waarvan wij deel zijn en schuld, verwekkers en armzalige uitkomst, maar evenzeer ten deele gezuiverden, is het rechtstreeksch en onverbiddelijk gevolg van het ontbreken van een gemeenschappelijken godsdienst. Ik zeg: godsdienst en niet meer: geloof of religie. Ik zeg niet meer: geloof, omdat ik er niet meer zeker van ben of er niet toch, onder duizend maskers en nuancen, een, desnoods wankel, slingerend, ontmoedigd en misschien zelfzuchtig

geloof de totale tegenwoordige menschheid bezielt, al was het maar het geloof aan de uiteindelijke redding, omdat dít niet



Eppo Doeve, ‘There's no sing-ing in sing-sing’. Omslag van de *Kroniek van Kunst en Kultuur*, juni/juli 1938. (Duitse ‘ontaarde’ componisten.)

meer te verduren is en dus niet meer duren kan, en ik zeg niet meer geloof, omdat ik overtuigd ben geraakt, dat een gemeenschappelijk, maar ongeconsolideerd, ongedogmatiseerd, niet-geïncorporeerd geloof onvoldoende zou en zal zijn voor het wereld-herstel. Daarom ook zeg ik liever niet meer: religie. Het is ongetwijfeld in een wereld van barbaarsch atheïïsme en gemechaniseerd materialisme eenerzijds, en anderzijds van een ten uiterste geïndividualiseerd mysticisme, een unzeitmässe opvatting, als men zich verklaart vóór een heteronome moraal, voor geobjectiveerde dogma's en normen, voor één centrale, universeele godsdienst, voor een lichaam, een kerk. Maar dat moet, want in de verstoffelijking is de geest verstard en verdonkerd, en in het anarchistisch mysticisme verijld. Ik sta zelfs wantrouwender en afwerender nog tegenover de individualistisch-religieuze vervagingen dan tegenover het materialisme, want het laatste is duidelijk en onbedriegelijk, en onbedriegelijk-verkeerd. Maar het ijl-religieuze van min of meer christelijke, of theosophische, of geïmiteerd-oostersche aspiraties, individuen en secten, kan verwarrend werken, omdat het zich, althans in aanleg, naar het spirituéële beweegt. Maar in werkelijkheid ontkent of ontwijkt het den geest listiger en omslachtiger dan het materialisme, dat de ziel of eenvoudigweg loochent, of tot een weelde-product van oeconomische krachten verklaart. Deze guaesties raken den mensch en de menschheid; zij raken in zooverre ook het tegenwoordige en toekomstige lot onzer eigen cultuur, maar er zijn inderdaad dingen, die ons wel niet wezenlijker moesten aangaan dan deze, maar die ons wellicht dagelijks nijpender bedreigen, verschrikken, misschien ook verrukken. Dat zijn de teisteringen en kansen niet van het collectivum menschheid, noch wellicht onzer persoonlijke bestemming tot onheil of heil, maar van ons werelddeel, van Europa. Ik sluit mij een oogenblik bij deze kortzichtigheid en nog wel degelijk-zelfzuchtige beperking of verruiming aan, en kijk naar Rusland en Italië, want al wordt er noch in Rusland, noch in Italië onmiddellijk en voorgoed of zelfs maar voorloopig over de europeesche toekomst beslist,

> er wordt althans gewerkt en geloofd aan iets dat grooter en hooger is dan Italië en Rusland alleen. En van welke Europeesche natie is dit in een niet-imperialistisch-expansieven zin te getuigen? Zelfs niet meer van het huidige Frankrijk, eenmaal 'la Déesse France'.
> De structuur van het italiaansche fascisme heeft psychologisch, oeconomisch, politiek, staatsrechtelijk en moreel alvast één ding voor op alle nivelleerend-individualistische democratie, en wel dit: dat zij niet alleen rekening houdt met de veelsoortige ongelijkheid der menschen, maar dat zij zich op deze ongelijkheid, hiërachisch opstijgend, grondvest. Dit beginsel en deze daad is in een tijd van sjacherende en ontmande verdraagzaamheid en laffe liberaliteit van ontzaglijk belang, omdat zij, tegen den schijn misschien, zich baseert op een grondslag van strenge zedelijkheid: zij bouwt een gemeenschap, een staat, zij regenereert een volk door te wijzen en te steunen op de plicht van den sterkste, en stelt in de plaats van een theoretiseerende democratie de daadwerkelijkheid eener sterke demophilie: zij regeert het volk, dat in wezen nooit wilde regeeren, maar zich in den verwarrenden waan dier verwaterde ideologie liet geleiden door valsche munters en demagogen; zij regeert het volk, dat, inderdaad, geregeerd wil worden. De fouten van het fascisme liggen allereerst in haar angstvallig en geborneerd nationalisme, en de fouten van haar vereerders beginnen met de verheerlijking van den draak Mussolini. Ongetwijfeld is Mussolini een man van enorme begaafdheid en kracht, maar onverdragelijk en onteerend, voor hem en zijn adorateurs, is de weerzinwekkende melodramatiek zijner gestes, die de volmaakte realisatie zijn van den droom van een opera-held.
> Het is hier niet de plaats een protest te doen hooren tegen de verguizers van Wladimir Lenin, maar men moet weinig van dien nobele hebben gevoeld en doorzien, als men hem uit onnoozelheid of duisterder qualiteiten zijn meest wezenlijke karaktertrek zou gaan ontzeggen: grootheid; en grootheid is met name de trek die Mussolini ontbreekt. De ideologie die Lenin onderschreef; de wereld- en levensbeschouwing die hij voorstond en voorvócht met een duistere, koppige boerenkracht, als een imperialistisch tyran, welhaast als een terroristisch fascist! - mogen voor mijn gevoel in korten tijd voorgoed gebroken en vergeten zijn, de oerkracht waarmee hij ze vastgreep en er mee manoeuvreerde naar wat hem het onmidd'lijk heil leek der wereld, zijn de kracht en de greep, de wijsheid en het beleid geweest van een Groote, van een halve heilige, zegt één van mijn vrienden. En inderdaad, als men Lenin, ondanks zijn kinderlijkheid stelt tegenover de wit-angelieke naturen van Shelley, Gorter en Hölderlin, noem hem dan in één adem met de andere zwarte engelen, met Poe en Rimbaud. Maar de ideologie, die hij voorstond is naar links evenzeer onvolledig en verminkt als die der fascisten naar rechts.

Beter bewijs voor zijn politiek dilettantisme dan deze geexalteerde peroratie hoeft men van Marsman niet te verlangen, al moet gezegd worden dat zijn karakteristiek van Mussolini er minder naast was dan zijn visie op de Russische

leider. Er is vooral één aspect in de waardering voor het fascisme dat me van belang lijkt: naast de appreciatie van het ongelijkheidsbeginsel verwerpt Marsman het nationalisme, dat in de fascistische doctrine toch zo'n belangrijk element was. Het zal vooral dit punt zijn dat in zijn latere houding tegenover het nationaal-socialisme een zware nadruk krijgt, wanneer hij zich opwerpt tot verdediger van de Europese culturele waarden.

In welke richting zou Marsman nu wel die nieuwe religie gezocht hebben? Daarover kunnen alleen maar de vaagste gissingen gemaakt worden, ook al omdat hij nooit een duidelijke omlijning aan dit concept heeft gegeven. Ik geloof er nog het dichtste bij te komen wanneer ik denk aan de metafysisch verankerde schoonheidsleer van Marsman, een esthetica die niet zozeer estheticistisch als wel vitalistisch was. Merkwaardig genoeg is het niet Marsman zelf die de helderste formulering van het uitgangspunt der vitalistische kritiek op zijn naam heeft staan, maar zijn vriend G.A. van Klinkenberg, die in het februarinummer van jaargang 1931 der *Vrije bladen* het artikel ‘De levende schoonheid’ publiceerde. Het stuk knoopte aan bij een polemiek die Marsman en P.H. Ritter anderhalf jaar tevoren in hetzelfde tijdschrift hadden gevoerd over de wenselijkheid van een objectief oordeel in de kritiek. Ritter verdedigde dat standpunt, Marsman bestreed het met het argument dat iedere kritikus de maat van zijn eigen oordeel was: ‘wij leven en oordelen over het leven, van dit oogenblik allereerst omdat het ons leven is en omdat ons leven oordelen is’. Van Klinkenberg gaf dit kritisch credo een pragmatisch tintje: ‘De vitalistische kritiek (...) ziet slechts naar wat het leven, wat den-stroom-des-levens bevordert of belemmert. Leven is, voor ieder, oordelen over een waarde en al onze waarde-oordelen berusten niet op een verstandelijke formule, maar op een gevoelszekerheid’. Het slot van zijn artikel krijgt een bijna apostolisch accoord:

> Het is uit de diepten van schoonheid of geloof, dat de wetenschappelijke onjuistheid, de immoreele daad, de praktische onbruikbaarheid kunnen worden ‘gelouterd’ of ‘geheiligd’, zooals de gebruikelijke termen luiden; het is ook naar die diepten dat wij moeten duiken voor een waarachtige vernieuwing van onze vitaliteit, voor een oogenblik, temidden der cultureele beslommeringen, waarin wij het leven opnieuw leeren waardeeren om het leven zelf, om de vreugde van zich te voelen leven, van zich te voelen opgenomen in het gigantisch Avontuur, waarvan ons persoonlijk bestaan een klein, doch niettemin een werkelijk deel uitmaakt.

Schoonheid *of* geloof; een kleine verschuiving in de terminologie en we zijn bij schoonheid *als* geloof. Een opvatting die verwant is aan Marsmans ideeën (met name aan zijn aforistische uitspraak dat creëren de opperste levensfunctie is) kan worden aangetroffen bij Gottfried Benn, die als expressionistisch dichter zeer door Marsman werd bewonderd, en als nihilistisch vitalist het leven uitsluitend als biologisch fenomeen beschouwde en waardeerde. In het voorwoord van zijn essaybundel *Kunst und Macht* (1934) omschrijft hij het probleem van de artistieke vormgeving ‘als die erkämpfte Erkenntnis von der Möglichkeit einer neunen Ritualität. Es ist der fast religiöse Versuch, die Kunst aus dem Aesthetischen zum Anthropologischen zu überführen, ihre Ausrufung zum anthropologischen Prinzip’. Merwaardige woorden voor een nihilist, maar duidelijk dat de ideeën van Marsman niet op zichzelf stonden, maar behoorden tot de geestelijke achtergrond van de Europese intellectuelen die na 1918 in een ideologisch vacuum terecht waren gekomen en verwoed naar vaste bodem zochten. Benn zou een tijdelijk houvast

vinden in het nationaal-socialisme dat hij na de machtsovername in 1933 begroette als een mogelijkheid om het Westen van zelfdestructie te redden.

Zo ver is Marsman nooit gegaan, en evenmin kwam hij ertoe een nieuwe religie en een nieuwe mythologie te concipiëren. Ook de formule ‘schoonheid als geloof’ die ik hierboven suggereerde, zal men in zijn geschriften van deze jaren niet aantreffen. Pas in 1932 merkt hij op omtrent zijn vijfentwintigste jaar in kritieken en manifesten te hebben gesproken over de schoonheid ‘als een eeredienst, een geloof en over gedichten als van paradijzen’. Het stuk waarin deze uitlating voorkomt, werd tijdens zijn leven echter door hem achtergehouden voor publicatie. Ongetwijfeld had hij zich met die uitspraak te nauw naar zijn zin aangesloten bij het ‘Schoonheid, o Gij, Wier naam geheiligd zij’ van de Tachtigers. Weliswaar liggen in Marsmans denken schoonheidsleer en levensleer onmiddellijk in elkaars verlengde, zoals ik nog aan zal tonen, maar in tegenstelling tot bv. Perk, Kloos en Van Deyssel, en parallel aan Benn, zijn zijn ideeën over de verhouding van kunst en leven niet estheticistisch, maar vitalistisch. Niet de kunst om de kunst, maar de kunst als hoogste uiting en verheerlijking van het leven. Hij nam zelfs uitdrukkelijk afstand van de Tachtigers, toen Bernard Verhoeven, kritikus van het katholieke weekblad *De nieuwe eeuw* zich naar aanleiding van Marsmans manifestachtige stukken ‘De positie van de jonge Hollandsche schrijver’ en ‘De sprong in het duister’ waarmee hij zijn redacteurschap van *De vrije bladen* begonnen was, afvroeg waar nu wel het verschil lag tussen de opvattingen van *De nieuwe gids* en die van *De vrije bladen.* In zijn reactie merkte Marsman op dat hij onder schoonheid niet ‘de Fransche decadente Mooi'igheid’ verstond, maar ‘de materieele afstraling van alle kunstwerken waarin het Leven zich tot Vorm gekristaliseerd en bestendigd heeft’. Daarom kon hij zich zeer wel vinden in de formulering van zijn opponent dat de schoonheid ‘een attribuut van God’ was. Verhoeven zou deze verdediging van de hand wijzen, omdat ze hem, komende van een heiden, niet voldeed; niet-katholieken verstonden onder de term God ‘een onbestemdheid die misschien Leven heet’. Het verschil tussen de katholieke en de vitalistische schoonheidsaanbidder is hier nog evident, maar er was een trait d'union mogelijk. Die brug werd gevormd door de kunsttheorie van de neothomistische denker Jacques Maritain, op wie Verhoeven zich in de discussie had beroepen. In *Art et scolastique* (1919) had Maritain een katholieke esthetica ontworpen waarin wereldlijke kunst en kerkelijke dogma's met elkaar werden verzoend. Kunst hoefde niet meer uitgesproken religie-gebonden te zijn, omdat het scheppen op zich al een goddelijke activiteit betekende. Zo kon Verhoeven schrijven: ‘De Eeuwige Schoonheid weerspiegelt zich in de ziel van den kunstenaar, die in herinneringen en voorgevoelens het Aardsche Paradijs kortstondig herstelt en den Hemel projecteert’. Maar in het dispuut met Marsman accentueerde hij het offer van de individualiteit dat de kunstenaar brengen moest. De persoonlijkheid die in zichzelf besloten was, en niet als doorgang van het aardse naar het hemelse wilde dienen, achtte hij ‘veroordeeld tot perversie’. ‘Met de daad van onderwerping en overgave - niet tegenover de menschheid, maar tegenover God - wordt het individualisme herroepen’.

Marsman antwoordde Verhoeven daarop dat, waar hij ‘de duizenden vormen van buiten-Katholieke schoonheid niet aanvaarden’ kon, hij ook niet in staat was die fenome-

nen te beoordelen, waarmee hij zich als kritikus een testimonium paupertatis gaf. Waarschijnlijk zonder het zelf te weten, was Marsman hier dichter dan Verhoeven het standpunt van Maritain genaderd, die stelde dat God geen katholieke kunst verlangt, maar simpelweg kunst. Of Marsman het werk van de Franse filosoof al kende, valt te betwijfelen; in mei 1925 legde hij het eerste contact met Jan Engelman, belangrijkste man van het juist opgerichte blad *De gemeenschap*, die Maritain goed kende en zich dikwijls op hem beriep.

Omslag van het *Bruinboek van de Hitlerterreur*, 1933.

Overigens bevatte het antwoord aan Verhoeven al de kerngedachte van de 'Thesen' die pas acht maanden later zouden worden gepubliceerd.

> Individualisme? Goed. Maar: dat werd niet met '80 geboren, dat werd in de Renaissance geboren. En zoolang u en ik en de heele wereld met ons over het cultuurprobleem *spreken*, bestaat de *cultuur* niet; en al is in velen de wil geboren naar een gemeenschap, maar de Gemeenschap, zij *is* er niet. En willens of onwillens is alle werk, nà de Moederkerkelijke cultuur der Middeleeuwen, individualistisch: heidensch of protestant. Zoolang de herleving van het Katholicisme, die wij nu beleven, niet zich cultureel (d.i. *geestelijk* en maatschappelijk) verwerkelijkt tot een katholieke samenleving, zoolang blijft de Katholieke kunst, malgré soi (min of meer) individualistisch. Pas als de *naam* verdwijnt, het teeken van het individu, zullen de gemeenschappelijk-voelenden, de *Nameloozen*, de nieuwe Kathedralen mogen bouwen.

Ook bij deze uitlatingen valt aan te tekenen dat de invloed van Brunings *Valbijl*-artikelen er in aan te wijzen valt, ook al had de relatie tussen Marsman en Bruning nog niet het stadium van de intieme vriendschap bereikt, waarvan de brieven uit 1926 getuigenis afleggen.

Het was nog niet eens zozeer Maritains *Art et scolastique* dat Marsman met vrucht voor zijn eigen theorieën las, als wel de in 1926 verschenen brochure *Réponse à*

Jean Cocteau, waar hij vermoedelijk door Engelman en Bruning op geattendeerd is. Uit de vergelijking van enkele citaten springt de invloed in het oog. Maritain:

> La poésie, dans sa pure essence spirituelle, transcende ainsi toute technique, transcende l'art lui-même, on peut être poète, et ne produire aucune oeuvre, comme un enfant baptisé a la grâce sanctifiante sans agir encore moralement. Proportion métaphysique: la poésie est à l'art comme la grâce à la vie morale.
> Elle est donc une image de la divine grâce. Et elle-même, parce qu'elle décèle les allusions répandues dans la nature, et parce que la nature est une allusion au royaume de Dieu, elle nous donne, sans le savoir, un pressentiment, un désir obscur de la vie surnaturelle.

Marsman:

> De trek naar het overzeesche paradijs wordt in mij niet gewekt of gesterkt door het contrasteeren daarmee van een duistere aardsche werkelijkheid, maar veelmeer door die vormen van menschelijk leven en scheppingsvermogen, die op aardsche, gebroken wijze na- en voorspiegelingen zijn van den hemelschen Tuin.

En: ‘Vitalisme is hemelsch heimwee’. En tot slot een door Marsman onderschreven uitspraak van Maritain: ‘L'art restitue le paradis en figure: non dans la vie, non dans l'homme, mais dans l'oeuvre faite’. Naast het onmiskenbare aandeel van Maritain in Marsmans poëtica en esthetiek, moet natuurlijk ook gedacht worden aan romantisch erfgoed. Zo schreef Baudelaire over ‘cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une *correspondance* du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité’. En ook bij Shelley, aan wie Marsman in zo menig opzicht doet denken, vinden we dergelijke, op het neo-platonisme teruggrijpende ideeën.

Waren de katholieke vrienden een belangrijke schakel naar het werk van Maritain, Marsman heeft bij hen ongetwijfeld ook weerklank en steun gevonden voor zijn maatschappijvisie. Er is meermalen op gewezen dat de katholieke jongeren, en in het bijzonder zij die studeerden aan de Nijmeegse universiteit, zeer gevoelig waren voor de aantrekkingskracht van de anti-democratische stromingen, waarvan het fascisme zich weldra als de belangrijkste ontwikkelen zou. Ik wees al op het geprononceerde standpunt van Gerard Bruning. Maar ook Engelman, Albert Kuyle en de toen nog katholieke Lou Lichtveld lieten zich in *De gemeenschap* en *De vrije bladen* allerminst welwillend uit over het parlementaire stelsel. Zo meende Engelman in 1930 dat een goed gezag alle hangende kwesties op zou lossen door het herscheppen van ‘een zuivere hiërarchie’, een begrip dat in deze jaren werd gehanteerd als was het een toverformule.

Het opvallende in Marsmans uitspraken over maatschappelijke kwesties is dat ze veelal worden gedaan in het kader van literair-kritische beschouwingen, en dat ethiek en esthetiek zijn gefundeerd in een metafysisch patroon waarvan ik

de herkomst in het voorgaande getraceerd heb. In de tot artikel omgewerkte lezing 'Over de verhouding van leven en kunst', verschenen in *De stem* van juni 1926 is er sprake van een vitalisme dat nog niet hemelwaarts gericht is: 'De waarde van een kunstwerk zal (...) worden bepaald door de mate waarin intens leven in intense poëzie is omgezet, maar de áard van het leven, vóor en na de kunstdaad, is indifferent'. Als restrictie op het laatste moet Marsman Bernard Verhoeven toegeven dat de 'levens-intensiteit wordt gericht en verdicht, (...) en misschien zelfs bepaald, door den strijd tusschen goed en kwaad'. Na de theoretische inleiding volgt een algemene beschouwing van de contemporaine Nederlandse literatuur, die doorgetrokken wordt tot levenskritiek:

> Drama en epiek zijn diep in verval, en het overwicht der lyriek binnen de creatieve productie is een hachelijk symptoom, zelfs in een land als het onze, waar dit altijd min of meer het geval was. Want lyriek die geen volkslied is, is het werk van den eenling, den geïsoleerde. In cultureel-sterke tijden leeft het drama, het epos. De huidige verhouding, of wanverhouding van lyriek tegenover epiek en dramatiek, is het onmiskenbaar symptoom van een vervalperiode, van een laat-individualistisch tijdperk.

Ruim een jaar later heeft zich de verschuiving van aards naar hemels voorgedaan waarvoor we Marsmans katholieke connecties verantwoordelijk kunnen stellen. Saillant is dat juist hun het op Maritain geïnspireerde credo voorgehouden wordt. Sprekend over het begrip vormkracht (dat sinds kort in Marsmans kritisch apparaat is opgedoken en daar voorlopig een sleutelrol zal spelen), merkt hij op dat het hier om een per se goddelijk fenomeen gaat, 'omdat vormen, creeëren, herscheppen een gebrekkig, maar onmiskenbaar weerspiegelen is van de goddelijke orde: elke kunstenaar, of hij wit kiest, of zwart, formeert zijn materie, wit of zwart, naar goddelijk voorbeeld, voor-schrift, voor-spel'. - En hij vervolgt:

> Ik wilde wel, dat dit inzicht zonder tegenspraak werd gedeeld, met name onder een deel der jongere Katholieken; dan zouden zij inzien, dat zij, als kunstenaar, - nadat zij 'het Koninkrijk Gods en Zijne Gerechtigheid' hebben gezocht - en gevonden - den onverzaakbaren plicht hebben te woekeren met hun talent; dan zouden zij, uit eerbied voor zijn goddelijkheid, den vorm, den innerlijken vorm, die het scheppend beginsel zelf is, niet alleen niet als iets uiterlijks en bijkomstigs veronachtzamen of negeeren, maar met een heilige bezetenheid en beheersching tegelijk trachten te spannen, te bezielen en vervolmaken.
> De strijd, dien wij voeren tegen humanisten en andere horizontalen, is niet allereerst of uitsluitend aesthetisch, en zeker niet formalistisch: het is een strijd voor den vorm, voor een scheppend, goddelijk, levensbeginsel. Formalisme bemoeit zich, in poëtische zaken, met prosodische schema's; maar formeele critiek zoekt naar de creatieve, levenwekkende kracht. Natuurlijk: een groot, fel leven moet de materie zijn; maar een groot, fel vormvermogen alleen transformeert die ruwe, chaotische oerstof tot reëele God-weerspiegelende orde. Om zijn levenskracht en goddelijkheid vereer en verweer ik den vorm, en niets haat ik feller dan zijn phariseïschen spotvorm: formalisme. Vormgeven wil zeggen: vergoddelijken.

Daarom is het ontgoochelend dat een deel juist der jongere Katholieken zich aansloot bij de slechten onder de modernen: de mergloozen, de leevenloozen, de vorm-loozen: zij allereerst hadden, levend uit en naar het Vromend Beginsel, in een gemeenschap van hiërarchische orde, zich met alle macht en concentratie, mediteerend, strijdend en creëerend moeten richten tegen horizontale vervlakking der vormverkrachters; - slechts een enkele heeft dat gedaan.

Er is hier nog wel sprake van de verwoording van een vitalistische esthetica, maar de basis ervan is te vinden in *Art et scolastique.* Daarnaast treffen de maatschappelijke implicaties van die schoonheidsleer eens te meer. Een ander voorbeeld is te vinden in de recensie van Jef Lasts *Bakboordslichten*, waarin Marsman schrijvend over het volkslied opmerkt dat dit genre een volk veronderstelt,

> een vitaal saamhoorig verbond, een collectief groepsélan; en ongetwijfeld: het volk, dat volk, zóó een volk is onnavolgbaar poëtisch; want de noeste en teedere leefkracht, de gespannen vitaliteit zal, in een creatief tijdperk, zich concretiseeren, samenballen en transformeeren. (...) een volkslied ontstaat niet uit een *horde*, maar uit een volk. Daarin, daaruit, daarvoor, kunnen in gelukkige tijden, ongetwijfeld ook individuen schrijven. Maar nu niet, nu niet meer, nu nog niet. Nu deunt en dreint dit volk, dat eenmaal de Geuzenliederen zóng, - brandend, opstandig, vroom en kreunend -, de lamste dreunen, en een vaal, voos lied. Alleen als het begon, herbegon volk te zijn - anders natuurlijk, dan voor drie, vier eeuwen -, als het, als proletariaat mijnentwege, maar niet als massa, niet als horde, niet als alleen maar materieel mislukte bourgeois, zich opwierp, trotsch en vijandig, als het grootsch en onverzettelijk opstond, bezield door den dubbelen honger naar eeuwige zaligheid en dagelijksch brood - bij God, dan zong het. Dan waren de dichters priesters, dienaars van God en de menschen, dan gingen de namen te loor in het namelooze boven en onder de hemel...

Met die laatste zinsnede: dichters als priesters sluit Marsman zich exact aan bij de romantische traditie van de dichter als ziener, visionair, profeet, een traditie die de door hem bewonderde Stefan George zich zo sterk bewust was, tot de overtuiging toe dat hij de reïncarnatie van Dante, en via deze de erfgenaam van Vergilius en Homerus was. Dat ook Marsman zich tot die rol voelde aangetrokken blijkt bijvoorbeeld uit wat hij schrijft naar aanleiding van Slauerhoffs *Eldorado.* Na het goddelijk karakter van de poëzie weer eens te hebben benadrukt stelt hij:

> Het lot van een wereld, een cultuur, een volk, een land en een mensch hangt samen, of valt samen met het lot der poëzie in die organismen. Daarom is onze critiek een hardnekkige en hardvochtige defence of poetry, want deze verdediging is de meest essentieele defence of life.

In een artikel over Jan Campert wordt verkondigd dat de poëzie vanwege haar goddelijke oorsprong een onvoorwaardelijke toewijding en een compleet mens-zijn eist.

> Daarom mogen zij, die in haar dienst staan, niet uit toegeeflijke overwegingen ('de tijd werkt tegen, het volk, het land'...) verwachtingen koesteren, die fel-beschouwd schimmen zijn; daarom mogen de critici hun normen niet verdunnen; daarom juist moet parasitisme worden gevreesd.

Toch verviel Marsman regelmatig in scepticisme aangaande de kracht van zijn kritisch woord, juist omdat de tijdsomstandigheden tegenwerkten. Zo zegt hij in de inleiding van zijn essaybundel *De lamp van Diogenes*, waarin de programmatische

stukken uit zijn eerste termijn als *Vrije bladen*redacteur bijeen waren gebracht: ‘zij misten hun doel: men stimuleert blijkbaar niet op deze wijze een jeugd. Buitendien zijn al dergelijke pogingen tot vernieuwing onwezenlijk en

partieel: alleen in een nieuwe gemeenschap, inderdaad, ontstaat opnieuw groote kunst'.

Het ideaal van een hecht levende volksgemeenschap als inspiratiebron voor de poëzie hangt niet samen met nationalistische tendensen, die, zoals ik al signaleerde bij zijn houding ten opzichte van het Italiaanse fascisme, voor Marsman verwerpelijk waren.

> Ik ben een vijand van het benepen nationalisme der conservatieven, maar de liefde van Ernest Michel voor zijn en mijn, uw en ons land, is mij zeer sympathiek. Zij doet mij denken aan de liefde van Wichmann voor Holland, die in den grond misschien nog een haat was, en aan zijn haat, die zeer zeker een liefde was. Zij houden van Holland met dien wis'lenden dikwijls wanhopigen hartstocht, waartoe iedereen, die nu nog van dit land houdt, gedoemd wordt: een genegenheid, die zich in dezen tijd op vrijwel geen andere wijze kan uiten dan op die der revolte, der verachting, vervloeking en haat. Want ondanks de uitnemende gedachten en daden van onze geleerden en dichters, piloten en architecten, zeelui en ingenieurs, het tegenwoordige Holland, en het tegenwoordige Hollandsche volk is een vale schim vergeleken bij vroeger, en zelfs geen kracht meer in het rottend Europa.

Met Ernest Michel en Erich Wichmann, die we al ontmoet hebben, zijn we weer bij de anti-democraten onder de katholieke jongeren gekomen. Michel zou zich later met Henri Bruning, broer van de in 1926 overleden Gerard, aansluiten bij het Verbond van Dietsch nationaal-socialisten. Erich Wichmann was na zijn verblijf in Italië, waar hij het begin van Mussolini's bewind had meegemaakt, betrokken bij enkele groeperingen die het fascisme in Nederland wilden introduceren. Eén daarvan was het Verbond van Actualisten. Wichmann heeft het plan gehad als verbondsorgaan het blad *Rebellie* uit te geven, waarvoor hij op 14 september 1924 Marsmans medewerking verzocht. 'Erich en ik', schreef Marsman eind 1925 aan Lehning,

> 'ausgerechnet' hij en ik, zijn weer eens verneukt, wij idealisten: hij had op barrikaden in de Leidsche straat gehoopt; ik op een nieuwe jonge poëzie. We zullen noch het één, noch het ander uit den grond kunnen stampen. Wie hier op den grond stampt, zakt in de modder.

In een interview in *De gemeenschap* van augustus-september 1928 laat Marsman zich van zijn meest radicale kant zien. Dat het uitgerekend de latere Zwart Frontaanhanger Albert Kuyle is, tegenover wie hij zijn forse uitspraken doet, lijkt me geen toeval. Toch zou men er onjuist aan doen te menen dat deze uitlatingen toegeschreven moeten worden aan brooddronkenheid. Wat Kuyle uit Marsmans mond optekende, vloeide rechtstreeks voort uit de politiek-maatschappelijke bagage van de ondervraagde. Het ligt geheel in de lijn dat hij over het gebrek aan creatief werk in de contemporaine Nederlandse literatuur opmerkt: 'Het is de algemeene vervlakking. De Evenredige Vertegenwoordiging zegt mij heel veel.' Hij spreekt zijn bewondering uit voor Henri de Montherlant om diens Romeinse geestesstructuur, 'een van de krachten die de wereld herstellen kan'. Een zeker boutadeachtig karakter hebben sommige van zijn antwoorden aan Kuyle natuurlijk wel. Zo vindt hij 'de te ver geuniformeerde kleding weer een gevolg van de democratie', en laat hij het schrijven van een roman afhangen van het feit of hij al dan niet zal sneuvelen in

een fascistisch front. Deze laatste opmerking is de inleiding om zijn mening over het fascisme te formuleren.

> Het fascisme, in zooverre het nationalisme is, is een na-renaissancistische gedachte, en als alle na-renaissancistische gedachten fout. De middeleeuwsche conceptie daarentegen is universalistisch, dat is anti-nationalistisch. De mentaliteit die veronderstelt de hiërarchie van de macht, de plicht van den sterkste, vind ik ónontbeerlijk. Mussolini vind ik niet groot, heelemaal niet groot, misschien het tegendeel van groot, maar sterk.

Wim Wouters, affiche voor de tentoonstelling *Wansmaak en Gezonde Kunst*, 1943.

Op deze overwegingen zal het artikel gebaseerd worden dat hij drie maanden later voor de *Barchem bladen* publiceert, en dat ik in het voorafgaande al heb weergegeven.

Wereldvreemdheid in politieke kwesties en jongensachtige bravoure gingen bij Marsman wel samen; dat is één van de conclusies die zich uit het vraaggesprek met Kuyle laat trekken. In dezelfde tijd schreef Erich Wichmann Marsman de volgende brief, die laat zien dat het 'fascistisch front' niet zo maar uit de vrije verbeelding afkomstig was:

> Als je een (voor zoover tot nu toe te overzien) mooie, mannelijke expeditie *wilt meemaken, kom dan overmorgen (Dinsdag) om 1/2 9 des ochtends (precies) aan den Schreyerstoren te Amsterdam, tegenover het Centraal Station!*
> *KLeeding:* kotspak liefst met pet.
> Ditmaal is het medenemen van een *geladen revolver* bij uitzondering *toegestaan.* Ploertendooder of gummistok aanbevolen. Ev. boksbeugel. Beenkappen aanbevolen.

Lyriek, die doorslaat naar retoriek, heroïsme en romantisch verlangen naar een ver van de werkelijkheid verwijderde maatschappijvorm: deze droom van een groots en meeslepend leven maakte een aanzienlijk bestandeel uit van Marsmans affiniteit met het fascisme.

Pas na 1930 zou er een zekere kentering in zijn houding tegenover het katholicisme komen, en in samenhang daarmee veranderde ook zijn afkeer van het individualisme dat hij in het voetspoor van Gerard Bruning als vloek en erfzonde had gevoeld. In een positievere waardering van de individualistische persoonlijkheid hebben de vriendschap met Du Perron, die in 1931 ontstond, en in iets mindere mate de relatie met Ter Braak (die al veel langer bestond) een grote rol gespeeld. Weliswaar beklemtoont hij in een in 1932, pas na zijn dood gepubliceerd stuk nog de goddelijkheid van de poëzie, noemt hij God zijn leenheer en biecht hij zijn hoovaardij tegenover Hem op. Maar deze uitspraken zijn nu geworden tot een vastgeroest cliché die het achterhoedegevecht verhullen dat Marsman met zijn oude ik voert. Toen hij in die strijd om met zichzelf tot helderheid te komen zo ver gevorderd was dat hij wist waar zich moest 'regenereren', gaf hij zijn advocatenpraktijk op en vertrok voor een jaar naar het Zuiden. Daar kwam hij weer tot het besef van zijn begintijd als dichter, een eenling te zijn en tenzij de horde te moeten staan.

> Ik zal altijd, in iedere gemeenschap opkomen voor het individu voor de uitzondering, tenzij ik zou zien dat er een gemeenschap bestond of bestaanbaar zou zijn die niet in strijd was met het individu. Maar tot nu toe zie ik dat iedere gemeenschap de individu knecht en verminkt. (...) Ik vraag mij af welk systeem den mensch meer ontzenuwt en berooft van adel en gloed, het kapitalisme of de wereld der sowjets. Beide zijn een moord op den geest. Ik zou als soldaat willen dienen in het leger van een groote gemeenschap en een onaanzienlijk onderdeel zijn van de horde die ik anders veracht, als ik overtuigd was dat zij bezield werd door een sterk geestelijk beginsel dat de ziel evenzeer betrof als de stof - en dat gebaseerd was op de ongelijkheid der menschen en zich ordenen tot een hierarchie.
> Dit is de doem van allen die gebrandmerkt zijn met het vuur van den geest: dat zij om ten volle te kunnen leven voor zich en voor allen wenschen een schoone hiërarchische orde die de weerspiegeling is van de orde van het heelal, maar dat hun drang om niets anders toe te behoren dan den demon die in hen woont, hen verbiedt zich geheel aan die droom van een schoone gemeenschap toe te vertrouwen, laat staan aan het vleesch worden van die droom. Ieder dichter is of hij wil of niet de vijand van de gemeenschap zelfs van de ideale gemeenschap waarvan hij in zijn harmonische oogenblikken droomt. Hij kan niet gehoorzamen aan zijn verlangen om deel uit te maken van een bezielde menschengemeenschap is tot vergeefschheid gedoemd. Hij is en blijft eenzaam en in eenzaamheid sterft hij, verrukt en verdoemd.

Het kost weinig moeite om in dit lyrische en licht-overspannen, maar voor Marsman toch zo typerende proza te ontdekken dat hij zijn maatschappelijk ideaal als een onbereikbare utopie was gaan beschouwen, maar dat hij zijn anti-democratische, aristocratische opvattingen trouw was gebleven. Juist in het zich afzetten naar links en rechts, tegen communisme en kapitalisme, lag in die jaren voor velen een brug naar het fascisme. Tijdens het schrijven van de zojuist aangehaalde woorden verbleef Marsman in Spanje, waar hij middels een onderdompeling in de lectuur van Nietzsche definitief verlost raakte van de aandrang zich op te laten nemen in de schoot van de Moederkerk, maar zich eveneens grondig oriënteerde op fascisme en nationaal-socialisme. Of de sociale spanningen in het Spanje van die dagen daarbij van invloed zijn geweest, valt niet met zekerheid uit te

maken, al heeft de steeds scherper wordende controverse tussen links en rechts, tweeënhalf jaar later uitlopend op een burgeroorlog, hem wel zo sterk bezig gehouden dat de weerslag daarvan te vinden is in de brievenroman *Heden ik, morgen gij* waaraan hij toen met Vestdijk werkte. De sympathieën van zijn alter ego Rudie Snellen gaan steevast uit naar de partijen die zich tegen de 'roden' keren.
Op 5 maart 1934 schreef hij aan Binnendijk:

> Ik ben - hoewel ik de politiek van den dag een extra verrottenis vind - in gedachten vaak bezig met het fascisme, dat - ideologisch - nog niet *alle* aantrekkingskracht voor mij verloren heeft, maar ik wil het grondiger kennen. Ik vind in ieder geval de practijken van Hitler c.s., de heele 'geest' van het duitsche nat. soc. verrot, voor zoover men dat vanhier af zien kan, maar, *àls* de ideologie goed was, of zelfs àls er een goede, betere economische toestand geschapen wordt, dan zouden mij de moorden en gruwelen *gering* lijken, vergeleken met andere revoluties. Ik vind het geschetter *tegen* Hitler c.s. vaak even idioot als de rommel zelf. Te futiel, te sentimenteel, en 'pathetisch' tegenover een zaak die millioenen menschen beheerscht.

Binnendijk reageerde per brief vrij fel met de bedoeling zijn vriend de ogen te openen voor het ware gezicht van het nationaal-socialisme. Daarop herhaalde Marsman (inmiddels vanuit Florence) dat hij zich beter in de theorie van het fascisme wilde verdiepen, waar hij overigens aan toevoegde dat het niet zo'n vaart liep. Een bevestiging van de aard van Marsmans preoccupaties in het voorjaar van 1934 krijgen we in een brief van E. du Perron aan Jan Engelman van 26 juli.

> Marsman is zeer ònchristelijk geworden; hij schreef mij o.a. een brief waarin hij mij liet beloven dat ik, als ik op mijn sterfbed lag, vooral toch géén geestelijke zou laten halen (...). Die belofte heb ik hem nu maar gegeven. - Verder schijnt hij bewondering te hebben opgeloopen voor het fascisme, maar daar hij *mij* hierover nog niets schreef, moet je dit nog rekenen tot de vage geruchten.

De uitslag van Marsmans overwegingen is in ieder geval geweest dat hij zich niet, als bijvoorbeeld J.C. Bloem, Albert Kuyle of Henri Bruning, korte of langere tijd bij de NSB of een andere nationaal-socialistische organisatie heeft aangesloten. Maar evenmin was hij lid van het Comité van waakzaamheid tegen het nationaal-socialisme. Hoewel hij door Ter Braak en Du Perron in de voorbereidingen tot oprichting betrokken werd, ontbreekt zijn naam bij de ondertekenaars van een wervingsbrochure uit november 1936. Aangezien Ter Braak, Du Perron, Greshoff, Donkersloot en andere vrienden en kennissen van Marsman wel in dat gezelschap figureren, mag worden aangenomen dat hij zich afzijdig gehouden heeft. Toch kan er geen twijfel aan bestaan dat hij het nationaal-socialisme afwees. Maar het is de moeite waard de argumentatie voor dat standpunt nader te bekijken. De NSDAP en aanverwante organisaties werden door hem verafschuwd omdat het massabewegingen waren, wat ze stempelde tot vulgaire, plebeïsche verschijnselen. In die houding stond hij niet alleen, want een groot deel van de Westeuropese intellegentia sprak tijdens het interbellum in navolging van Ortega y Gasset met minachting over de 'opstand der horden'. Marsman werd in zijn visie nog gesterkt toen hij zag dat de nazileiders hun middelmatige talenten, geringe ontwikkeling en kleinburgerlijke afkomst in hun hele habitus uitstraalden.

Van deze visie maakte hij in particuliere en openbare uitlatingen in die tijd herhaaldelijk gewag; sterker nog: het werd een hoeksteen van zijn denkbeelden over de toekomst van Europa. In zekere zin keerde hij terug tot het aristocratisch individualisme van zijn jeugd, dat een nieuwe impuls kreeg door de filosofie van Nietzsche. In *De gids* van januari 1934 had Anthonie Donker *Der Hass* van Heinrich Mann, een boek met een sterk anti-nazistische inslag, een bijdrage tot vermeerdering van de haat in Europa genoemd. In het algemeen merkte hij op dat 'de nationaal-socialistische beweging een evolutie doormaakt, die het rechtvaardigt dat men haar ondanks haar verleden en begane fouten, de kans geeft en dat men haar niet meer bestrijden kan, zonder zich dan ook consequent anti-Duitsch te noemen'. Naar aanleiding daarvan schreef Marsman hem op 21 september 1934:

> Jouw reactie leek mij zeer juist. Ueberhaupt vind ik veel juists in je standpunt t.a.v. het nat. soc. Maar zie het niet te vredelievend! Lees af en toe het Neue Tagebuch eens. Ik sta veel afwijzender tegenover de zaak, omdat de heele affaire mij veel te democratisch, en plebeïsch is. Maar - het is juist wat je zegt - over de 'doodelijk gekromde haaren' kan men niet *blijven* vallen. Tenslotte gebeurt er iets van historisch formaat.

Diezelfde houding, die Marsman toestond een heel eind mee te gaan met de principes en doelstellingen van de nazi's (die hij immers in het Italiaanse fascisme zo geapprecieerd had), maar hem bracht tot afwijzing van de methoden en het appelleren aan de massa (dat wat hij 'democratisch' noemde), vinden we ook in het interview dat hij voor *Het vaderland* had met Ernst Günther Gründel. Aanleiding voor het vraaggesprek was Günther Gründels geruchtmakende boek *Jahre der Uberwindung*, een antwoord op *Jahre der Entscheidung* van Oswald Spengler waarin deze het nationaal-socialisme scherp had bekritiseerd vanuit zijn bekende conservatieve standpunt. Gründel daarentegen, leerling van Spengler, zag in het Derde Rijk de vervulling van Spenglers profetie in *Untergang des Abendlandes* over het Caesarentijdperk als laatste fase van de Westeuropese beschaving.

Tegenover Marsman noemde Gründel de machtsovername van maart 1933 de eerste aristocratische revolutie, waarop zijn ondervrager antwoordde te hopen dat het de laatste democratische zou zijn geweest. Voor hem was het nu eenmaal onmogelijk dat een proces waarin de massa als drijvende kracht was ingeschakeld, zich ooit nog in aristocratische richting ontwikkelen kon. Niet ten onrechte reageerde Gründel op deze scepsis met de opmerking: 'Ik hoor Nietzsche weer, die u souffleert', waarop Marsman geprikkeld riposteerde: 'Als souffleur is Nietzsche heel goed te gebruiken, vooral nu ik spreek met iemand die door Hitler wordt gesouffleerd, en zelfs gedicteerd'.

Nietzsche en de politiek waren de onderwerpen waarmee Marsman zich in de komende jaren zeer intensief bezig hield. Kort na terugkeer van zijn lange reis door Spanje, Italië en Duitsland schreef hij aan zijn uitgever Querido dat hij voorlopig niet aan creatief werk toe kon komen. Als oorzaak daarvan gaf hij zijn slechte gezondheid op, maar daarnaast was er een tweede reden: 'het feit dat de europeesche waanzin mij nu al maanden obsedeert, dat àl mijn aandacht daarop gericht is, en mijn lectuur al mijn tijd opvordert voor politieke en philosophische dingen, maakt dat ik alle contact met mijn werk verloren heb'. De publicaties uit deze tijd vormen de weerslag van zijn preoccupaties, waarbij ik niet eens doel op de korte recensies in de NRC, maar op de essay-achtige boekbesprekingen in het door Anthonie Donker geredigeerde bijvoegsel van *De stem, Critisch bulletin.* Uit die opstellen blijkt hoe Marsmans Nietzsche-receptie bijgedragen heeft aan

het tot stand komen van een vernieuwde maatschappij-visie. Gedurende het jaar dat hij in het buitenland had doorgebracht, had hij, mede op instigatie van Ter Braak, ‘een bad’ in Nietzsche genomen. De belangrijkste persoonlijke winst van deze hernieuwde kennismaking met de filosoof met de hamer is ongetwijfeld geweest dat Marsman kon afrekenen met zijn persoonlijke problemen: de angst voor de dood en de strijd met God.

Omslag *B.K.V.K.-Bulletin*, nr. 6, 1936. Maker onbekend.

Wat Marsman a priori al aan Nietzsche bond was hun beider afkeer van de geschiedenis als neerslag van een versteningsproces dat vijandig aan het voorstromende leven is, hun rechtvaardiging van het egoïsme als richtlijn voor het handelen, en hun opvatting van het dichterschap waarin de dichter wordt gezien als een geroepene en een visionair. Wat dat laatste punt van affiniteit betreft hebben we al kunnen constateren hoe vroeg die opvatting zich al bij Marsman had vastgezet dankzij zijn bewondering voor de figuur van Stefan George. Hij zal zich heel wel hebben kunnen vinden in deze woorden uit *Ecce homo*:

> dit is de essentie van mijn dichten en mijn streven en niet anders, dat ik tot één geheel dichten zal, bijeen zal brengen, wat brokstuk is, raadsel en zinloze speling van het lot. En hoe zou ik het kunnen verdragen, mens te zijn, als de mens niet ook dichter was, duider van raadselen en verlosser van het lot?

Die bijna priesterlijke opvatting moest wel aanspreken bij Marsman, wiens eigen aspiraties mede waren bepaald door een bekommernis om het lot van de samenleving. De intensieve omgang met Nietzsche leerde hem, toen hij een uitweg zocht uit zijn ideologische crisis, hoe hij eerst de raadsels van zijn eigen psyche op moest lossen, zijn brokkelige persoonlijkheid in harmonie moest brengen, om zich te kunnen bevrijden van de dualistische, door zijn calvinistische achtergrond bepaalde levenshouding waarin hij gevangen zat. Wat Nietzsche schreef in een commentaar op *Also sprach Zarathustra*:

> Voor een dionysische opgave hoort de hardheid van de hamer, *de lust zelf aan het vernietigen* op doorslaggevende wijze bij de vereiste

> voorwaarden. De imperatief 'hard worden!', de fundamenteelste zekerheid met betrekking tot het feit, *dat alle creatieve geesten hard zijn*, is hét kenmerk van een dionysische natuur,

krijgt bij Marsman zijn parallel in de beide 'Voorschriften' die hij in de herfst van 1936 dicht: 'wees van binnen vuur, van buiten ijs'.

Toen hij mede dankzij Nietzsche zijn persoonlijk evenwicht gevonden had, richte Marsman zich met des te meer kracht op de maatschappelijke functie die hij als schrijver meende te moeten vervullen. Die rol zou culmineren in *Tempel en kruis* waarin hij zijn eigen wedervaren en het lot van de Europese beschaving die in het totalitaire geweld onder dreigde te gaan, vervlocht tot een bezielde oproep om de stroom van het leven en de scheppende werkzaamheid van de geest in stand te houden. Marsman maakte Nietzsche niet alleen tot inzet van zijn polemiek met het Christendom, maar ook van zijn strijd tegen het nationaal-socialisme. De houding die hij tegenover Gründel had ingenomen was zijn definitieve. Het nationaal-socialisme werd principieel verworpen, mede op grond van de daden van zijn aanhangers (waarvan de Jodenvervolging het zwaarste woog), maar vooral omdat het de horde aan de macht had gebracht. Daartegenover vertegenwoordigde de door de nazi's verminkte Nietzsche een aristocratische waarde. Typerend is bijvoorbeeld wat Marsman schrijft naar aanleiding van Alfred Rosenthals *Nietzsche's Europäisches Rasseproblem.*

> Zijn studie toont aan, voor wie er nog aan twijfelen mocht, dat het verschil tusschen de mannen van het Derde Rijk en Nietzsche zelf, niet alleen een verschil in niveau is, maar dat, in rechtstreeks verband met dit niveauverschil, ook op allerlei punten de denkbeelden *lijnrecht* tegenover elkaar staan. Nietzsche (...) was anti-nationalist. Hij achtte Europa, dankzij een eeuwenlange onderlinge penetratie der verschillende landen, rijp voor een staatkundige unificatie, die slechts de bevestiging zou zijn, de uitdrukking, de vorm voor een reeds lang bestaande geestelijke en cultureele eenheid. Hij achtte deze vereeniging een voorwaarde voor het behoud der europeesche cultuur, die, zonder deze politieke beveiliging, binnen afzienbare tijd een prooi zou worden, en ditmaal definitief, van innerlijke verscheuring en van het imperialisme van andere wereldmachten.

De visie die Marsman hier verwoordt was ook steeds die van hemzelf geweest, al geeft hij er nu blijk van in politiek opzicht volwassener te zijn geworden door zich af te vragen of zij nog geheel juist is, 'als men denkt aan het feit dat tallooze oeconomische en politieke belangen reeds lang uiterst samengestelde wereldbelangen geworden zijn, die zich niet meer laten localiseren in Amerika, Rusland, Europa of Japan'. Maar die bedenking nam niet weg dat hij in een verenigd Europa, een door één gemeenschappelijke cultuur verbonden staatkundige eenheid, de enige barricade zag tegen een nieuw barbarendom, of dat nu van een fascistische of een communistische totalitaire overheersing kwam.

> De klare wil tot een pangermanistische hegemonie die Duitsland opnieuw, en met ongekende woede bezielt, de lust om - voorloopig - Versailles en vervolgens alle verdra-

> gen en daden die het, rechtvaardig of niet, beperkingen hebben opgelegd, te wreken, moet een tegenwil wakker roepen, een west-europeesche eensgezindheid, die alle verschillen onderling overbrugt terwille van de veel grooter gemeenschappelijkheid: de erfenis, het bezit en de toekomst van het antiek-christelijk beschavingscomplex tusschen Amsterdam en Athene.

Die houding deed hem de strijdbaarheid van Thomas Mann en Ter Braak tegen het nationaal-socialisme waarderen, al uitte hij zijn scepsis toen zij beiden de parlementaire democratie als een schild aanprezen. Over Ter Braaks keuze merkte hij op dat het een halve was, want ontstaan uit ‘opportunisme en lijfsbehoud’ en aanvaard

> als het enig minimum waarmee men in onzen tijd, zonder iets van ideologischen voorkeur, kan leven - en zelfs móet leven, als men niet wil vervallen tot de pseudo-ideologie der autoritaire en totalitaire staten, die inmiddels niets anders zijn dan een omgekeerde democratie.

Voor Marsman bleef het nu eenmaal mogelijk een regiem weg te honen met het schimpwoord ‘democratisch’ wanneer hij er ‘de vigeur der enorme massaliteiten, slechts in schijn geregeerd door de exponenten der horde zelf’ in zag. Marsman verweet Ter Braak dat diens opteren, in *Van oude en nieuw Christenen*, voor de democratie, betekende dat hij zich neerlegde ‘bij een stuiptrekkend derivaat van een overleefde religie’. Hij verlangde van hem een perspectief op de toekomst en een essentieel beeld van de mens als basis voor zijn ideologie; zonder dit fundament zou zijn houding neerkomen op opportunisme en schipperen. Met het schrijven van *De nieuwe elite* nam Ter Braak de uitdaging om een toekomstperspectief te geven aan; nadrukkelijk droeg hij het boekje aan Marsman op. De kern van zijn betoog was dat juist opportunisme de houding en schipperen de essentiële functie zouden zijn van een toekomstige elite, die zich nooit als elite zou presenteren, maar in alle gematigdheid de leidende rol in een toekomstige democratie op zich zou nemen.

Marsman heeft nauwelijks meer de tijd van leven gekregen om nog in het openbaar te reageren op Ter Braaks antwoord. Wel weten we dat hij *Het fascisme en de nieuwe vrijheid* van J. de Kadt, dat gelijktijdig met maar onafhankelijk van *De nieuwe elite* ontstond en er qua strekking en toekomstvisie veel overeenkomst mee had, met veel instemming begroette. Vanuit Frankrijk schreef hij De Kadt getroffen te zijn door diens betoog ‘dat mensen indertijd uit afkeer van een platvloerse reformistische politiek tot een bewondering voor een soort edel-fascisme waren gekomen - een proces dat hijzelf had doorgemaakt’. Zijn instemming zal naar alle waarschijnlijkheid gewekt zijn door passages als die waarin de marxistische gelijkheidsgedachte cultuurvijandig wordt genoemd, of die, waar toe op zekere hoogte bewondering wordt uitgesproken voor Mussolini ‘als de verpersoonlijking van een soort verzet tegen het schaapachtige cultuurloze maagsocialisme en het geldschrapende cultuurloze maagkapitalisme der vorige generaties’. En ongetwijfeld zal hij zich hebben kunnen vinden in het volgende citaat, dat door de nuchtere ontmaskeraar Ter Braak werd afgedaan als naïef en retorisch, een retoriek die Ter Braak ook in Marsmans werk zo weinig op prijs stelde.

> De ware en vruchtbare mythe, die wij liever ideaal of inspiratie zouden willen noemen, omdat ze voor ons geen mythe, doch een bezielende waarheid is, ontstaat nadat we iedere mythe, die we als zodanig

herkenden, hebben gedood; ze is gestaald in de gloed van de critische rede, ze is onze tot het uiterste gelouterde vitaliteit. Wie werkelijk vertrouwen heeft in de krachten van de eigen vitaliteit, weet dat er altijd nog een overschot aan dadendrang, activiteit, dynamiek zal zijn, na al de zuiverende en richtinggevende invloeden van de critische rede te hebben ondergaan, en dat dit overschot gelijk zal zijn aan de machtige stroom die de schepen draagt en de landen bevrucht; terwijl de cultuur-vijandige, critiek en rede vrezende mythe der fascisten, de vernielende werking van de overstroming, de bandjir, de lawine heeft, en ondanks schijnbaar ontembare kracht, toch te zwak is om iets te scheppen of te vormen - alleen maar negatief is.

Wellicht heeft Marsman gevonden bij De Kadt wat hij bij Ter Braak miste: ‘het scheppende voorbehoud’ als ‘noodzakelijke correctief’ op het politiek ideaal van de democratie.

Zijn eigen perspectief en beeld van de nieuwe mens weken af van de concepties der democraten, of ze nu De Kadt of Ter Braak heetten. Constateerde hij dat Ter Braaks amor fati zich bij het heden hield, zijn eigen amor fati was in navolging van Nietzsche op de toekomst gericht, de politieke situatie van de dag en de dreigende consequenties ervan als een noodlot aanvaardend. Hem leek het

a.h.w. negatief ervaren van de demonische machtsmassaliteiten die ons verpletteren, niet zonder belang. Het is n.l. mogelijk dat het den weg baant voor een vernieuwd vertrouwen op een toekomst die wij weliswaar niet meer zullen beleven, maar die komen móét, en die sterker en waardiger zijn zal ook naarmate wij het beeld van wat ik den totalen mensch noem zuiverder en krachtiger in ons bewaren en verbeelden in ons werk. (...) De verschrikkingen van het heden zijn alleen te doorstaan als men het leven aanvaardt in zijn totaliteit, en den mensch als engel-én-roofdier. Alleen de zekerheid dat ook het heden niet meer dan een golf is, en dat wij, realisten en chiliasten tegelijk, het beeld van den totalen mensch moeten geleiden door de eindelooze riolen naar een ver en flauw licht, is in staat ons staande te houden en niet in wanhoop en verwildering onder te doen gaan.

In deze woorden, geschreven in het najaar van 1937 klinkt het slotaccoord al door van *Tempel en kruis*, waarin Marsman zijn op Nietzsche geïnspireerde toekomstvisie in dichtvorm verbeeldde, kort voordat hij zelf onder zou gaan in de golf van collectieve waanzin die in 1940 over Europa sloeg.

De hemel is leeg,
de oneindigheid bloedt.
in het nachtlijk gewelf
niets dan sintels en roet;

en de transen gescheurd
van den brandenden schreeuw
en de sneeuw weer besmeurd
met het bloed onzer eeuw.

- alle duister en gloed
van 't beroofd firmament
wordt een brandend ferment
in het menselijk bloed.

zie, de aarde is rood

van den tragischen wijn;
't paradijs een woestijn,
maar het schepsel wordt groot.

Nederland en de Duitse emigrantenliteratuur 1933-1940
M.H. Würzner

Het is nog steeds zeer moeilijk inzicht in de ingewikkelde en veelzijdige struktuur van de Nederlandse samenleving in de jaren van het interbellum te krijgen en de verhouding van Duitse emigranten, emigrantenliteratuur en Nederlandse schrijvers onder een noemer te brengen, om deze situatie daardoor beschrijfbaar te maken. Het materiaal, dat hiervoor beschikbaar is, is niet bijzonder omvangrijk, gedeeltelijk ook nog niet toegankelijk, voor een zeer groot deel inmiddels verloren gegaan.

De archieven van uitgevers, tijdschriften, kranten etc. zijn uit de tijd van voor 1940 nauwelijks nog aanwezig. Men is dus in de eerste plaats op de publicaties van emigranten en Nederlandse schrijvers zelf aangewezen.

Wat is van deze relatie in de zeven jaren tussen 1933 en 1940 tot stand gekomen? Was men alleen met zich zelf bezig tot men besefte, dat men in hetzelfde schuitje zat? Duidelijk omschreven resultaten zijn zeker niet aan te wijzen, maar misschien zijn in deze tijd meer vragen opgeroepen, die pas veel later een antwoord hebben gevonden of eigenlijk eerst als vragen zijn geformuleerd. Het betreft hier vooral de functie van de literatuur in de maatschappij. Wij willen ons tot enkele aspecten beperken, die in deze jaren een rol hebben gespeeld, zonder dit beeld te kunnen afronden. De vraag is eigenlijk of de Duitse emigrantenliteratuur een uitdaging voor de Nederlandse literatuurkritiek is geweest.

Het is opmerkelijk, dat ongeveer 350 emigranten tussen 1933 en 1940 werk in Nederland - in boekvorm of als tijdschriftenartikel - hebben gepubliceerd, terwijl slechts zeer weinigen in Nederland woonachtig waren. Van de rond 27.000 vluchtelingen, die in Nederland verbleven, waren verreweg de meesten joodse emigranten, slechts een klein gedeelte was om politieke redenen uit Duitsland weggegaan. Onder de beide groepen waren niet meer dan hooguit 50 schrijvers. Veel meer zijn echter korte tijd in Nederland geweest en dan naar elders vertrokken. Hierbij hebben wel veelvuldig ontmoetingen tussen Duitse en Nederlandse schrijvers plaatsgevonden, bijv. met Klaus Mann en de Joseph Roth, maar er waren weinig werkelijk diepgaande persoonlijke kontakten, die tot een verdere samenwerking hebben geleid. Een voorbeeld hiervan is het tijdschrift ‘Fundament’, onafhankelijk maandblad voor politiek, economie, cultuur en literatuur, waarvan in de redactie zaten Chris Bom, David de Jong Jr. en de Duitse emigrant W. Cordan, en waarin veel werk van Nederlandse schrijvers en Duitse emigranten is verschenen. Een ander voorbeeld is het tijdschrift ‘Die Sammlung’, uitgegeven door Klaus Mann, waarin in april 1934 een ‘Holland-nummer’ is verschenen. Hieraan werkten M. ter Braak, E. du Perron, A. den Doolaard en Constant van Wessem mee.

Dat deze contacten pas langzamerhand tot stand kwamen, ligt in het feit dat het jaar 1933 voor Duitsland toen een andere betekenis had dan voor de overige staten van Europa. Voor Nederland is het interbellum tussen 1918 en 1940 min of meer een aaneengesloten periode, terwijl dit voor Duitsland in die mate niet geldt. De machtsovername van Hitler - die in het buitenland vooreerst als een binnenlandse politieke aangelegenheid werd beschouwd - wordt niet alleen politiek meteen voelbaar, maar heeft duidelijke consequenties vooral voor het culturele leven in Duitsland. Dat het met ‘Weimar’ afgelopen is, wordt het duidelijkst in de boekenverbranding en de uitsluiting van vele schrijvers en kunstenaars uit de ‘Preussische Akademie der Künste’. De eerste slag van het nieuwe regime richtte zich dus tegen medeburgers, voornamelijk tegen linkse politici en joden, vooral joodse intellektuelen. Op de grote stroom vluchtelingen, die dat tengevolge had, waren de overige staten van Europa geenszins voorbereid. De Nederlandse overheid

stond aanvankelijk tamelijk onverschillig tegenover deze vluchtelingen uit Duitsland, zolang deze mensen een geldig paspoort hadden en de Nederlandse staat niet armlastig waren. Iets anders was het met de politieke vluchtelingen. Het wantrouwen jegens deze groep was veel groter, vooral omdat de mensen uiteraard uit het linkse kamp kwamen. In de loop van de jaren '30 verscherpte de vluchtelingenpolitiek, totdat in 1938 met de bezetting van Oostenrijk de grenzen helemaal dichtgingen. Slechts enkelen zoals Uriel Birnbaum kregen toen nog door de bemiddeling van Ter Braak en andere schrijvers een verblijfsvergunning.

De politiek van de Nederlandse overheid was op het handhaven van de bestaande orde gericht en bedacht op een zekere korrektheid. Zij moest niet alleen de vluchtelingen in de gaten houden, maar ook de rond 50.000 rijksduitsers, die in Nederland woonden en werkten, waarvan een deel lid was van de NSDAP, en die af en toe moeilijkheden veroorzaakten, waartegen eveneens moest worden opgetreden.

Het was voor de overheid veel moeilijker achter het doen en laten van de politieke vluchtelingen te komen. Van hun hulpcomité's is betrekkelijk weinig bekend, omdat sinds 1934 iedere politieke werkzaamheid voor hen verboden was, zodat ze toen al moesten gaan onderduiken. Wel kon het gebeuren, dat een enkeling over de grens werd gezet, zoals in de bekende zaak van Laren in februari 1934 (zie L. de Jong *Voorspel* p. 495), of iemand wegens belediging van een bevriend staatshoofd veroordeeld werd, zoals Heinz Liepmann, die in zijn roman *Das Vaterland*, die in 1934 bij Van Kampen

in Amsterdam was verschenen, volgens de rechter Hindenburg had beledigd en dus een maand in de gevangenis moest. Dit laatste kon ook een Nederlander overkomen, zoals b.v. Maurits Dekker, die op grond van zijn brochure *Hitler, een poging tot verklaring* in 1937 tot een geldboete werd veroordeeld. David de Jong schrijft in zijn monografie:

> In een waardige verdedigingsrede stelde de beklaagde de vraag aan het hof waarom in Nederland een bevriend staatshoofd wèl vrijelijk de Nederlanders mocht beledigen (vertalingen van *Mein Kampf* en anti-joodsche uitspraken in het Nederlandsch) doch een Nederlander een bevriend staatshoofd niet? Een vraag die de president menschelijk begrijpelijk doch wettelijk niet oorbaar achtte. (p. 86)

Hulp voor de vluchtelingen was dus niet van de overheid te verwachten. Zij kwam voornamelijk uit privé-initiatieven. Aan de ene kant was dit zeer prijzenswaardig, maar aan de andere kant ook toch weer een hopeloze en onzekere situatie. Een beeld, dat bevestigd wordt door b.v. de sterk autobiografische roman van Konrad Merz *Ein Mensch fällt aus Deutschland*, die in 1936 bij Querido verscheen. M. ter Braak noemde hem de eerste werkelijke emigrantenroman. Na de oorlog heeft de Oostenrijker Jakov Lind in *Counting my steps* (1969) zijn ervaring in Holland beschreven. Naast Klaus Mann belangrijk hoofdstuk IX in *Der Wendepunkt* zou men nog naar C. Mennincke kunnen verwijzen met zijn autobiografie *Ons Tijdsgewicht in de spiegel van een persoonlijk levenslot* (1947). Misschien is voor de hopeloze situatie voor 1940 vooral voor de joodse vluchtelingen geen boek zo karakteristiek als de roman van Siegfried van Praag *Pension Wessels* (1939). Het is een somber beeld, dat hier ontworpen wordt: de verstoring van een samenleving van buitenaf, die tegen deze verstoring niet is opgewassen, omdat ze van zichzelf ook niet meer zeker is.

De grote prestatie voor de Duitse emigrantenliteratuur ging ook van privé-initiatieven uit, en wel van enkele uitgevers, die werk van emigranten lieten verschijnen. Het waren er ongeveer veertig in getal, waarvan Querido en Allert de Lange in Amsterdam de belangrijkste waren. Door bemiddeling van Nico Rost, toen nog correspondent in Berlijn, was het contact van Querido met Fritz Landshoff, directeur van de uitgeverij Kiepenheuer in Berlijn tot stand gekomen. Eveneens van Kiepenheuer kwamen Walter Landauer en Herman Kesten, die bij Allert de Lange in dienst traden. De Duitse boeken, die bij deze uitgevers verschenen, waren dan ook vooral afkomstig van auteurs, die vroeger voornamelijk bij Kiepenheuer waren, een uitgeverij, die veel avantgardistisch werk drukte, wat na 1933 onmogelijk was geworden.

Overziet men wat toen bij deze uitgevers is verschenen, dan is alleen maar een gedeelte duidelijk anti-fascistische literatuur, men vindt zowel ontspanningslektuur als historische romans, die weinig met de actualiteit te maken hadden. Niet helemaal ten onrechte ziet M. ter Braak in vele van deze boeken niets dan eenvervolg van de 'Literatuurbetrieb' van Weimar. Doch is dit oordeel in zijn algemeenheid niet vol te houden. Naast romans van verschillend niveau, waaronder meesterwerken als H. Manns *Henri Quatre*, verscheen veel politieke essayistiek, die aan duidelijkheid niets te wensen overliet.

De reactie op deze in Nederland uitgegeven Duitstalige literatuur weerspiegelt zich het duidelijkst in de besprekingen, die regelmatig in de dagbladpers en in de weekbladen verschenen. Op zichzelf was dit niets nieuws, het gebeurde ook al voor 1933. Toch bleek het voor de recensent vaak moeilijk voor dit nieuwe verschijnsel,

emigrantenliteratuur, het juiste perspectief voor zijn beoordeling te vinden. De literair-esthetische waarderingen, die men gewend was toe te passen, zijn niet meer uitsluitend te gebruiken. Enigszins representatief voor de toenmalige praktijk van recenseren is het Critisch Bulletin onder de redactie van Anthonie Donker, pseudoniem voor Prof. N.A. Donkersloot.

In het eerste nummer van 1940 geeft Donker, nadat hij tien jaar hoofdredacteur van C.B. is geweest, rekenschap van zijn opvattingen omtrent het beoordelen van boeken, waarbij tot uitdrukking komt dat het hem in de eerste plaats om kwaliteit gaat zowel bij het boek als bij de recensent. Daarbij wijst hij een militant optreden, zoals dat bij M. ter Braak te vinden is, van de hand. Deze consiliantie is kenmerkend voor zijn benadering, ook voor de emigrantenliteratuur. In het begin van de juni-aflevering in 1933 reageert hij zeer verontwaardigd op de boekenverbrandingen in Duitsland en hij stelt:

> In een tijd van toenemend geweld en vertreding der beste cultuurbeginselen is daarom een humanistisch front van allen wien geest en vrijheid boven geweld en onderdrukking gaan bitter noodzakelijk, en een protest tegen de gewelddadige verdrukking van den geest in Duitschland een onontkoombare plicht. (p. 163)

Bij de beoordeling van Heinz Liepmanns roman *Das Vaterland* in Critisch Bulletin van 1934 (p. 61 vv) vraagt Donker zich af hoe dit relaas over het fascistische Duitsland en de concentratiekampen te beoordelen is. 'Als litteratuur is het van geen belang maar de kunstwaarde interesseert ons hier het minst. Aan al de werken der emigranten is de gejaagdheid en opwinding te merken, dat verwondert niemand.' Blijft dus de vraag naar de authenticiteit: Wat is waar van deze verhalen? Volgens de berichten uit Duitsland is het allemaal gelogen en niet zo erg, afgezien van enkele uispattingen. Donker vervolgt dan:

> Het onderzoek naar de waarheid wordt nog meer belemmerd, doordat er inderdaad veel gelasterd en 'gehetzt' werd en wordt: door Amerikaansche, Engelsche, Fransche kranten, door emigranten. In de krant van Georg Bernhard Pariser Tageblatt stond voor kort met groote letters boven een hoofdartikel: Hitler will den Krieg. Dat is inderdaad het geschrift van bronnenvergiftigers.

Het is niet dat wij het nu beter weten, want wij hebben gemakkelijk praten. Hoewel wie een keer de jaargangen 1933 en 1934 van een krant als b.v. de Rotterdamse Courant of Het Handelsblad doorbladert, zal versteld staan van het feit, hoe duidelijk toen al de politieke gebeurtenissen bekommentarieerd werden. Het probleem is de schijn-objektiviteit waarmee Donker gelooft dat wat in Duitsland gebeurt, te kunnen beoordelen, als het ware van buitenaf. Uit een artikel een maand eerder verschenen, *Literatuur en politiek in Duitschland* blijkt, dat hij op grond van zijn eigen humanistisch uitgangspunt hoopt, dat men in Duitsland nog tot beter inzichten zal komen. Hij wijst vooreerst alle tendentieuze literatuur af:

> Meestal echter raakt litteratuur op politieken grondslag of met politieken inslag even snel op het lager plan van het partijwezen en gaat de kunst teniet bij te dik opgelegde kleuren, onderstrepingen en contrasten en door te korten afstand tot het onderwerp. De gedachte aan de (propagandistische) uitwerking overheerscht de volstrekt zuivere, onvertroebelde sfeer van het geconcentreerde scheppen. (p. 43)

Dan wordt de kunst zoals in Feuchtwangers roman *Die Ge-*

schwister Oppenheim (in 1933 bij Querido verschenen) tot 'aanklacht en reportage' (p. 64), wat blijkbaar zijn literaire waarde vermindert. Donker ziet hier nog niet, als de emigrantenschrijvers iets van hun strijd tegen het regime in Duitsland terecht willen brengen, dat ze dan helemaal geen andere keus hebben. Bovendien is hij niet helemaal ongevoelig voor de Duitse tegenpropaganda die zich keert tegen de beweringen van de emigranten.

Eén jaar later is dat anders. Donker is nu overtuigd van de feiten omtrent de gewelddadigheid in Duitsland. In een uitvoerige bespreking van: W. Langhoff *Die Moorsoldaten*, G. Seger *Concentratiekamp Oranienburg*, Willi Bredel *Die Prüfung* en W. Schönstedt *Auf der Flucht erschossen*, maakt hij een verschil tussen documentaires over de concentratiekampen - die hem zeer schokken en overtuigen - en de verwerking van deze feiten in romanvorm. Samenvattend zegt hij:

> Langhoff noemde zijn reportage terecht - unpolitischer Tatsachenbericht - en ook zeker is het in dit geval bij uitstek om de feiten te doen. De romans van Bredel en Schönstedt zijn echter meer politieke betogen in den gemakkelijker te verwerken vorm van het verhaal. Hun boeken hebben een vooropgezet politieke bedoeling, zij zijn minder litteratuur dan politiek strijdmiddel. (p. 233)

Dit laatste is niet positief bedoeld, de romanvorm is een 'nadeel', ze vermindert de 'bewijskracht'. Hij ontkent dus, dat de schrijvers in ballingschap met hun mogelijkheden het systeem doeltreffend kunnen bestrijden, hoewel de feiten zelf scherp worden afgekeurd. Over de 'Duitse omwenteling' schrijft hij:

> Maar de concentratiekampen zullen met het anti-semitisme een onuitwisbare vlek in de geschiedenis ervan blijven; de in nationaal en sociaal-economisch opzicht positieve portée dezer omwenteling, waarmee de gevaren van cultuurvereniging en rasaanmatiging onmiddellijk samengaan, kan die schaduw over haar historie niet wegnemen. (p. 233)

De hier geschetste literatuuropvatting heeft ook nog een andere mogelijkheid. Als het om een werk van duidelijke literaire waarde gaat, is de kritiek bereid de politieke tendens te verwaarlozen. In Critisch Bulletin van 1934 schrijft Roel Houwink over een roman van de socialistische schrijfster Anna Seghers (verschenen in 1933 bij Querido): *Der Kopflohn.* Nadat hij de manier van vertellen geprezen heeft, schrijft hij:

> Wie meent, dat dit boek verkapte politieke propaganda inhoudt, lijkt ons een betreurenswaardig individu, dat ongeschikt is om waarachtige litteraire schoonheid in zich op te nemen. En ook al zouden wij moeten aannemen (wat wij volstrekt niet buitengesloten willen achten), dat de schrijfster persoonlijk haar sympathieën in een bepaalde richting heeft, dan nog zou dit geen argument kunnen zijn haar werk voor politiek-gevaarlijk of iets van dien aard te houden, want zij heeft in haar roman volstrekt die objectiviteit bereikt, die nu eenmaal kenmerkend is voor alle waarlijk groot werk. Voor mijn part: haars ondanks; doch dat doet er niet toe. (p. 314)

Dat waarom het deze emigranten eigenlijk gaat, doet er niet toe.

Uit deze voorbeelden blijkt, dat een discussie over de verhouding van literatuur en maatschappij pas langzaam op gang kwam, terwijl toch de emigrantenliteratuur steeds weer hiertoe uitnodigde. Tot 1940 is steeds een bepaalde reserve tegenover

de emigranten in het C.B. vast te stellen. Men identificeerde zich niet met hun strijd, omdat men hun werk 'objectief' wilde beoordelen. Dit heeft men tot 1940 volgehouden. Een voorbeeld hiervan is de bespreking van Klaus Manns roman *Der Vulkan* (in 1939 verschenen bij Querido) door J.F. Otten in C.B. 1939 (p. 364 vv), een roman, waarin het lot van de Duitse emigratie zelf tot onderwerp is gekozen. De wijze, hoe de inhoud wordt geresumeerd is al karakteristiek: De meeste emigranten

> leven op eilanden, eilanden zonder communicatie. Hun psyche, aanvankelijk nog beheerst door bloed en sap van het verlaten vaderland, begint zich onder invloed van de vreemde, vaak vijandelijke omgeving, te vervormen, te ontwrichten. Het verstand, reeds moeilijk functionneerend door rancune en ressentiment, raakt meer en meer ondermijnd. Zulke menschen bijten zich vast in hun haat en zien ieder verschijnsel des levens in de antithese fascisme-antifascisme. In hun afkeer voor het nationaal-socialistische Duitsland, dat à tout prix vernietigd moet worden, gaan zij zóó ver dat zij geheel West-Europa, geheel de civilisatie, zouden willen opofferen. Nu blijkt dat het regime van Hitler niet zonder meer instort, moet er volgens hen oorlog komen; dat is onvermijdelijk. Ten hoogste geirriteerd worden die menschen als zij in aanraking komen met bezadigder geesten, die niet kunnen begrijpen dat men de beschaving wil redden door haar te vernietigen. (p. 365)

Dus niet Hitler, maar de emigranten willen de oorlog. Ook is het niet duidelijk volgens de recensent, wat nu eigenlijk na de overwinning op Duitsland in de plaats van de NS-Staat moet komen.

> In het vage verlangt men naar de democratie, maar zonder er zich rekenschap van te geven, dat een democratie in den trant van de grondwet van Weimar toch waarschijnlijk niet meer mogelijk noch gewenscht zou zijn. (p. 366)

Dit laatste is een conclusie van de recensent, want in de roman zelf is bij alle discussie hieromtrent het streven naar een democratie duidelijk. Aanspelend op de titel besluit hij zijn recensie als volgt:

> Het gevoel van den vulkaan, waarop wij allen leven, van de welhaast ondragelijke spanningen, die jaar na jaar grooter en dreigender zijn geworden, beheerscht het hele boek. Het besef van niet te ontwijken rampen, de steeds weer onderderukte, steeds weer groeiende vrees voor de groote uitbarsting, leeft in iederen regel. Toch gelooft Klaus Mann, naar reeds werd opgemerkt, in een toekomstige, betere wereld. Waarschijnlijk zal volgens hem de vulkaan daartoe moeten barsten; wij echter zouden er de voorkeur aan geven indien met rede en verstand, met de veelzijdige middelen die ons ten dienste staan, deze uitbarsting in het belang onzer beschaving alsnog zou kunnen worden bedwongen. (p. 368)

Dit is wel een zeer merkwaardig slot in december 1939, dat verder geen interpretatie behoeft. Ook als de emigranten een zeer gemengd gezelschap zijn en hun geschriften dienovereenkomstig, dan nog is de opstelling van deze recensent wel buitengewoon gedistancieerd, maar hij geeft wel uitdrukking van denkbeelden, die blijkbaar zelfs in 1939 nog in Nederland heersten.

Men kan vaststellen, dat Critisch Bulletin karakteristiek is voor een bepaalde vorm burgerlijke literatuurkritiek van voor 1940. Bij de 'objektiviteit' van benadering past

ook een zekere bewondering voor het schijnbaar vlugge herstel van de Duitse economie na 1933. Doch is dit niet zonder meer de houding van de burgerlijke intellectuelen geweest. Bestrijding van het fascisme vindt op allerlei wijzen plaats, zie bijvoor-

beeld het ‘Comité van waakzaamheid van Nederlandse intellectuelen tegen het nationaal-socialisme’. Bovendien was Prof. N.A. Donkersloot na 1940 een van de leiders van het kunstenaarsverzet.

De beslissing het fascisme met alle middelen te bestrijden, is voor de aanhangers van het linkse kamp veel vanzelfsprekender en daarmee ook gemakkelijker geweest. In samenhang met onze vraagstelling is Nico Rost hiervoor een sprekend voorbeeld. Hij recenseert regelmatig emigrantenliteratuur in verschillende weekbladen. De enige categorie die hij hierbij hanteert, is het engagement in de anti-fascistische strijd. Voor 1933 was hij al tien jaar correspondent in Berlijn waar hij vooral contacten met bekende Duiste, maar vooral met de linksgerichte schrijvers, had. Zijn belangstelling voor deze laatste blijkt b.v. uit zijn boekje *Kunst en cultuur in Sowjetrusland* (bij Querido in 1924 verschenen). In 1933 was hij korte tijd in het concentratiekamp Oranienburg, waarover hij in zijn geschrift *De brouwerij van Oranienbaum* getuigd. Bovendien heeft hij veel werken van emigranten vertaald. Kenmerkend voor zijn opvattingen is de inleiding van zijn bespreking van Brechts *Driestuiversroman*:

> Men hoort de laatste tijd van zekere zijde vaak de opvatting verkondigen, dat het geen nut meer heeft met literaire middelen voor een verandering der maatschappelijke toestanden te strijden. Deze lieden vergeten, dat strijders voor de verandering der maatschappelijke toestanden slechts door een juist inzicht worden gevormd (bewust proletariaat) en dat dit inzicht o.a. met behulp van geestelijke middelen - (dus ook literaire) - kan worden verkregen. (in: Kommissie, 1935 p. 316)

Tussen deze literatuuropvatting en die van Critisch Bulletin zijn vele variaties mogelijk. De opzet van dit artikel is slechts de vraag welke rol de emigrantenliteratuur voor 1940 in Nederland speelt, te problematiseren, waardoor ook enig licht valt op de Nederlandse literatuurkritiek in die jaren in het algemeen. (Het begin van onderzoek in die richting is te vinden in: *Zur deutschen Exilliteratur in den Niederlanden 1933-1940*, deel 6 van *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 1977: met bijdragen over het Fundament, M. ter Braak etc.).

L'Entre-deux-guerres of de weg naar de ondergang
J.P. van der Linden

Clara Bach (Berganty, Lot), onze buurvrouw in Frankrijk, is geboren begin 1915. Haar vader heeft haar niet gekend: hij is in juli 1914 de oorlog in gegaan en niet teruggekomen. Clara is opgegroeid bij haar moeder, die, alleen, zo goed mogelijk de boerderij heeft verzorgd. In 1920 was Clara te jong om mee te doen aan 'la chasse à l'homme', toen 1.300.000 jongens en mannen niet terugkwamen uit de slag.[1.] Haar moeder is nu vijf jaar geleden overleden. Clara leeft vereenzaamd en wat zonderling, met haar parelhoenders, kalkoenen, wat schapen en vee, met haar honden. Voor ons leeft in haar het interbellum voort.

Victor Conquet (ook Berganty) is nu 92 jaar. Vier jaar lang is hij 'ingezet' geweest aan het front. Hij heeft de oorlog overleefd. Aan het einde ervan was hij in fort Douaumont. Rondom hem zijn 500.000 mensen gevallen. Op wapenstilstandsdag mocht hij meteen naar huis. 'Je vous jure, que, alors, j'en ai vu tant que cela suffit pour toute la vie'. Verdun was totaal verwoest, het land doorploegd met loopgraven en door artillerievuur. Gesneuvelden lagen boven elkaar begraven. Gendarmes die achter de linies, met geweervuur, de soldaten die deserteerden moesten terugdrijven, waren opgehangen door die soldaten. Terug in de Lot trouwde Victor, kreeg acht kinderen. Zijn schoonouders stierven jong, door armoede en slechte verzorging bij ziekte. Behalve zijn jongste zoon heeft hij al zijn kinderen de geboortestreek laten verlaten. Hij wilde niet dat ze gingen bedelen, zoals dat bij grote gezinnen gebeurde. De gemeente is nú goeddeels ontvolkt... In het begin van de eeuw waren er welvarende boerderijen met werk en eten voor eigenaars, huurboeren en arbeiders, met veel paarden en ossen die mede het werk deden; tussen de oorlogen is de armoede gekomen. Het grootste deel van de bevolking wordt nú gevormd door mensen boven de 45, 50 jaar. Er zijn gehuchten waar alleen nog maar vrijgezellen wonen.

Degenen die gesneuveld waren, kregen hun herdenkingsmonumenten in alle steden, dorpen en gehuchten van Frankrijk. Ieder jaar gaan de burgemeesters, de gemeenteraad, de bewoners hen tweemaal met kransen gedenken, op 14 juli en 11 november, en trachten zij zó te rechtvaardigen wat Charles Péguy zei voor hij weg trok om te sneuvelen:

> Heureux ceux qui sont morts pour la terre charnelle,
> Pourvu que ce fût dans une juste guerre.

Roland Dorgelès besluit *Les croix de Bois* (1919), waarin hij de ellende van de oorlog realistisch en met liefde voor de soldaten weergeeft, als volgt:

> Mes morts, mes pauvres morts, c'est maintenant que vous allez souffrir, sans croix pour vous garder, sans coeurs où vous blottir. Je crois vous voir rôder, avec des gestes qui tâtonnent, et chercher dans la nuit éternelle tous ces vivants ingrats qui déjà vous oublient. (p. 375).

In dit verband is het te begrijpen dat een jongen van 18 jaar in 1939, Pierre Aillet (Cahors), geobsedeerd door de verhalen van kennissen en familieleden die de storm hadden overleefd, bij de mobilisatie meende te moeten begrijpen, dat hij zelf en zijn vrienden nog hooguit vier jaar te leven hadden.

‘Oui dèjà vous oublient...’: ‘die u reeds vergeten...’ Is die klacht juist? Hoe ontwikkelt Frankrijk zich van 1920 naar 1940? In 1920 is het trots de grootste militaire macht van de wereld. In 1930 is zijn hoofdstad het centrum van het kulturele en artistieke leven van het Avondland. In 1940 kent het de militaire ineenstorting en kwelt het zich masochistisch met gevoelens van zelfvernedering, zelfbeklag en onmacht.

Een magistrale studie van J.B. Duroselle heeft zojuist de redenen en het verloop van het verval geanalyseerd.[2.] Na een inleiding over de jaren 1920-1932, volgt Duroselle op de voet de verrichtingen van Franse politici en diplomaten, de bewegingen van het volk, en de betrokkenheid van de pers. Hij tekent de beklemming van de getuigen van de eerste wereldoorlog:

> Les femmes adultes se souviennent de leurs angoisses, de leurs malheurs. Il y a trop de femmes en France par rapport aux hommes. Dans les annéés 20, jeunes filles et certaines veuves de guerre se sont disputé les survivants. D'autres veuves, vêtues de noir, restent fidèles au souvenir. Selon leur tempérament, les héros racontent leurs exploits ou se taisent obstinément. (p. 183).

De gevolgen van de bloedarmoede en van de frustraties doen zich overal voelen, wellicht het meest in de politiek. Wat men de ‘classe politique’ noemt, wordt verteerd door eerzucht, verscheurd door partijpolitieke twisten, gekenmerkt door lichtzinnigheid. Van de vraagstukken die franse staatslieden op internationale besprekingen moeten behandelen, hebben zij kennis noch begrip. In 1924 voert Edouard Herriot de onderhandelingen over de kleine Entente zonder de dossiers echt te hebben bestudeerd. In 1932 is het niet beter gestemd met Paul Boncour, minister van buitenlandse zaken, maar het dieptepunt wordt bereikt met Laval, die in 1935 besprekingen voert met Mussolini en de Regering van Engeland: de voorbereidingstijd met de hogere ambtenaren wordt doorgebracht met kwinkslagen, anecdotes en vage algemeenheden (Du. p. 16-17).

De situatie in de binnenlandse politiek is niet veel beter. Behalve Léon Blum, die eerst in 1936 echte invloed kan uitoefenen, de jonge Mendès-France en enkele andere uitzonderingen, heeft géén van de leidende politici enige kennis of begrip van en voor economische vraagstukken. ‘En toile de fond on constate une ignorance majestueuse de l'économie’. (Du. p. 7). Na de bankkrach in Wallstreet menen zij dat Frankrijk er met zijn overgeërfde eigenschappen van zuinigheid, ordelijkheid, zelfbeheersing, etc. niet onder zal lijden. Ze houden zich niet bezig met de sociale achterstand van het platteland en de arbeiders. Deze vormen hoogstens een leitmotief in welluidende verkiezingstoespraken maar de spelers hebben de wapens niet om haar te bestrijden en, hadden zij die wél, dan konden zij die niet gebruiken. Politiek, ook in de socialistische partij, wordt bijna uitsluitend bedreven door leden van de midden- en hogere klassen. Alleen in vakbonden (communistische en katholieke) komen de arbeiders aan het woord. De politici verspelen zó in tien, vijftien jaar, wat Frankrijk in macht en aanzien had verworven, en als de beslissende jaren aanbreken, zijn de Fransen bang voor de oorlog en voor Duitsland. Overal ontmoet men oorlogsinvaliden, en juist nu komen de zgn. ‘classes creuses’ aan de beurt om opgeroepen te worden voor het leger, de jongelui die van 1915 tot 1918 geboren werden, weinig talrijk en natuurlijk slecht gemotiveerd. ‘Qu'allait-il advenir de la France’, toen Hitler het Rijnland bezette en de Fransen 18 jaar ná de hecatombe, van rechts tot links, weigerden de mogelijkheid van een oorlog onder ogen te zien? (Du. p. 13).

Voor de politieke en sociale ontwikkelingen verwijs ik verder naar Duroselle en zijn overstelpende bibliografie. In wat volgt probeer ik (in kort bestek!) na te gaan hoe Franse schrijvers de ontwikkeling bezien en beleven.[3.] Een uitgangspunt is de oorlogsdrift van de futuristen vóór 1914: ‘Nous voulons glorifier la guerre - seule hygiène du monde -, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent et le mépris de la femme’. (Marinetti, *Manifeste du futurisme*, 1909). *L'Antitradition futuriste* (1913) van Guillaume Apollinaire, hoewel minder expliciet, klinkt weinig vreedzamer. Politiek gezien mondt de beweging uit in antiburgerlijkheid, fascisme en in de militaire beweging van Gabriele d'Annunzio (die wel had willen worden, wat Mussoline werd) tegen Fiume en Triest, l'Italia irridenta. De schrijvers betalen terecht mede de tol aan de oorlog. Zij worden met miljoenen landgenoten gemobiliseerd; zij sneuvelen, ofwel zij worden invalide, ofwel zij keren, voor hun leven getekend door hun oorlogservaringen, naar huis terug. Tot de gesneuvelden behoren Ernest Psichari, Charles Péguy, Alain Fournier, Guillaume Apollinaire (na een verwonding, gestorven aan een bijkomende ziekte). Van de tweede groep vermelden we Joë Bousquet. Hij is 18 jaar als hij naar het front trekt, wordt meteen gewond en leeft tot 1950 met verlamde rug voort in zijn ‘chambre aux volets clos’ in Carcassonne. In creatieve litteraire arbeid (gedichten, romans) tracht hij zijn invaliditeit geestelijk te overwinnen. Van degenen die overleefden hebben wij een lijst met tientallen bekende namen, waarvan wij er enkelen in alfabetische volgorde geven: Aragon, Nachelard, Bernanos, Dabit, Drieu la Rochelle, Eluard, Giono, Kessel, Montherlant, Paulhan. Van hen zullen er velen de volgende oorlog of het verzet ingaan met jongere tijdgenoten. Bernanos, Drieu la Rochelle, Montherlant beginnen de oorlog met een overtuiging die Marinetti niet zou misstaan. Giono ondergaat hem met afschuw, publiceert in 1937 *Refus d'obéissance*, en verscheurt in 1939 de aankondiging van de mobilisatie waardoor hij in de gevangenis komt.

Natuurlijke schoonheid in het bos.

Binnen deze omlijsting van vrede in 1920 en oorlog in 1939, verheerlijkt men eerst, gedurende de 'après-Guerre', de vreugde van nog te leven. Het verschijnsel van de 'folles années' is voornamelijk een verschijnsel in de 'betere kringen', en in Parijs, onder schrijvers die hun vrijheid verheerlijken. Velen van hen zoeken het avontuur of worden er door aangetrokken. Een avonturier is volgens André Malraux degene die zich niet nestelt in wat hij heeft verovert. Men kijkt met verbazing en bewondering naar zijn avontuur in Indochina. Het avontuur vindt men ook in de veroveringsoorlog van Lyautey in Marokko; in het kluizenaarsleven van Charles Foucauld in Noord-Afrika; in de opkomst van het vliegwezen en in de nachtvluchten van Saint-Euxpéry; in de vlucht Lindbergh over de Atlantische oceaan naar Parijs (1927); in de opkomst en snelle verbreiding van de film. De *Exposition des Arts Décoratifs* (1925) en de *Exposition Coloniale* (1931) vormen hoogtepunten van de pracht en praal in Parijs. Hiermee gaat een bloeiend toneelleven gepaard met een overweldigende groep 'animateurs': Jacques Copeau, Lugné Poe, Pitoëf Jouvet, Dullin, Baty. Vanaf 1923 (bezetting van het Ruhrgebied) denkt men dat er geen oorlog meer zal komen.

Julien Green, die wij in wat volgt dikwijls als getuige zullen citeren, zegt van zijn jeugd: 'Pendant ma jeunesse le monde changea d'un coup; je ne savais pas que j'entrais dans l'ère des grandes Boucheries'.[4.] En zo vergaat het de meeste schrijvers. Zo vergaat het ook degenen die het grootste letterkundig avontuur uit die jaren beleven: de surrealisten. André Breton publiceert in 1924 zijn *Manifeste du surréalisme.* De surrealisten zijn erfgenamen van futuristen en dadaïsten, met wie zij dikwijls door persoonlijke banden zijn verbonden. In 1924 gaat hun verlangen echter niet uit naar oorlog of geweld, maar naar een revolutie in de wijze waarop men de mens ziet. Het surrealisme breekt met de gedachte dat de mens zich zelf in het bovennatuurlijke realiseren kan en moet. De zin van het bestaan en het begrip van zichzelf vindt de mens *in* en niet *buiten* zichzelf, in een 'surréalité' die verborgen ligt in het onderbewuste, of verdrongen in het onbewuste en dat hij met kunstmatige procédé's kan en moet achterhalen: via automatisch schrift, met verhalen over dromen en met verhalen van geestesziekten. Letterkundige werken vormen hiervoor in eerste instantie een alibi. Ze zijn fel tegen een religieuze, christelijke interpretatie van het leven, die in schrijvers als Mauriac en Bernanos

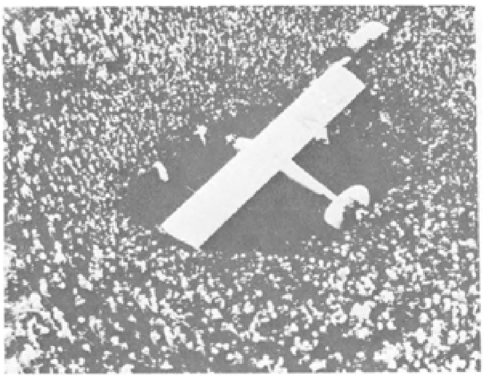
welsprekende getuigen vindt. Vanaf 1900 werkt de ‘renouveau chrétien’ door op sociaal gebied dankzij Marc Sangnier en le *Sillon*, en later dankzij Robert Garric en Edouard Mounier die een sociaal christendom en een door christendom geïnspireerd personalistisch socialisme propageren. Zij verzetten zich tegen het arrivisme en het gesetteld zijn van kerkelijke gezagsdragers en politieke leiders.

Een ander avontuur boeit de jeugd en de jongeren: het avontuur van de revolutie in Rusland, die in de twintiger jaren de belofte schijnt in te houden van de bevrijding der volken en der arbeidende klassen. De geestdrift hiervoor bevangt de kringen van veel intellectuelen in West-Europa. In hun strijd tegen het fascisme kiezen zij dikwijls voor het communisme dat de glans van het nieuwe heeft en de nog niet rode gloed van het pakt met Hitler. De bekentenissen van Anthony Burt, de engelse spion in ruste, getuigen nog van deze betovering, ‘een verschrikkelijke vergissing: tussen mijn politiek geweten en trouw tegenover mijn land heb ik voor mijn geweten gekozen’. Le Monde tekent hierbij aan (22-11-'79 p. 4):

> Dans sa déclaration... il a souligné que pendant les années 1930 il pensait, avec beaucoup de ses amis de Cambridge, que le parti communiste et l'Union Soviétique représentaient le plus solide bastion contre le fascisme...

Door de slechte economische toestanden in de twintiger jaren krijgen de partijen van links ook politiek meer macht. Vooral de vakbonden lopen voorop en wellicht vinden we er de beste litteraire getuigenis van in *La Maison du Peuple* (1927) en *Le Sang Noir* (1935) van Louis Guilloux, zoon van een vakbondsman en strijdbaar socialist, die in de eerste roman vertelt hoe de vader in armoede met zijn mede-arbeiders een huis bouwt voor het volk, een gemeenschapshuis. Hun werk wordt onderbroken door de mobilisatie in 1914 waarvan de aankondiging samenvalt met die van de moord op Jaurès. In de tweede roman wordt de kritiek op de maatschappij van bezitters feller. Guilloux wordt bewogen door het leed van de mensen.

Natuurlijk klinken in die ‘folles années’, die maar voor een deel van de bovenlaag ‘folles’, vrolijk en uitgelaten konden zijn, de stemmen van nationalistische schrijvers luid op. De *Action Française* vormt de centrale van hun denken. *Le Stupide XIXième siècle, exposé des insanités meurtrières qui se sont abattues sur la France depuis cent trente ans (1922)* van Maurras fulmineert tegen de grote revolutie, tegen de republiek, tegen de verguizing van het klassieke ideaal door de romantici, tegen de joden en hun invloed op de franse maatschappij. De *Action Française* groepeert gerenommeerde schrijvers als Maurras, Daudet, Thierry Maulnier en een tijdlang Bernanos. Haar invloed reikt echter niet verder dan bourgeois-kringen, die niet zo snel uit eigen beweging en zonder steun van buiten de barricaden opgaan.



Het vliegtuig van Lindberg temidden van de mensenmenigte.

De 'dates fatidiques' die aan de illusies van de twintiger jaren een einde maken zijn voor het hele Avondland dezelfde. De krach van Wallstreet (1929), de moeilijkheden in het Rijnland en de vervroegde terugtrekking van de Franse troepen (1930), de opkomst van Hitler (1931-1934), onlusten in Parijs (1934), de Spaanse burgeroorlog en de bezetting van het Rijnland door Hitler (1936), de laatste stappen naar de oorlog. De economische moeilijkheden nemen toe vanaf 1931. De prijzen van wijn en koren, waar een groot deel van de provincie afhankelijk van is, storten in. De leidende politici staan machteloos. Lucide getuigen zien het onheil naderen, ze vrezen dat een 'avant-guerre' begonnen is. 'Les nouvelles de l'Allemagne m'ont assombri. Troubles en Rhénanie. Comment travailler à un roman alors que la paix est menacée?', zegt Green (16-10-'31). In 1930 heeft hij voor het eerst de naam van Hitler horen noemen. Op zijn vraag: 'Wie is dat?' antwoordde men: 'un aventurier' (7-7-'31). De gebeurtenissen brengen veel schrijvers en kunstenaars bijeen in de *Union des écrivains révolutionaires* (1931) en, onder leiding van Aragon, Nizan, Malraux in de *Association des écrivains et artistes révolutionaires* (A.E.A.R.). Voor verscheidenen (o.a. voor Malraux en in zekere zin voor Gide) is dit het startpunt voor een politieke carrière. Onder de surrealisten zijn er sommigen die zich in 1927 al ingeschreven hebben bij de communistische partij (Aragon, Eluard, Peret, Breton). Hun band met deze partij wordt in de dertiger jaren zwaar op de proef gesteld. Voor de eerste maal op een congres van schrijvers in Moscou (1930): de Fransen moeten er een verklaring tekenen, waarvan Breton en Eluard vinden dat ze hun vrijheid te zeer inperkt. Zij weigeren die verklaring en in 1933 wordt hun breuk met de partij officieel. De congressen van schrijvers en kunstenaars in Parijs en Moscou hebben in deze jaren dan ook slechts tijdelijk een samenbundelende betekenis gehad. 21 maart 1933 heeft in Parijs zo'n meeting plaats van de A.E.A.R. - Gide zit voor en laat duidelijk merken dat hij het pijnlijke misbruik van de macht in Sovjet Rusland niet waardeert. Hij meent echter dat Stalin alleen fouten maakt op de weg naar een nieuwe, veel betekenende toekomst. Het terrorisme van Hitler daarentegen vormt een schrikbarende terugval naar een barbaars verleden. Malraux zegt: 'A la menace, répondons par la menace et sachons nous tourner vers Moscou, vers l'Armée Rouge'.[5.]

25 April 1932 noteert Julien Green dat de verkiezingen in Duitsland niet slechter hadden kunnen uitvallen. Hitler gaat van 7 naar 100 zetels in de Landdag van Pruisen. 'Qu'y-a-t-il en germe dans cette nouvelle? Qu'est-ce-que cela veut dire?' Hitler wordt kanselier. 'C'est le distateur possible'. (31-1-'33): Het duitse volk wil zich tot slaaf laten maken. De gevolgen van de Rijksdagbrand? 'C'est la fin de toute liberté intellectuelle' (2-3-'33). Een sombere en pessimistische klacht op 7 maart bij de gedachte dat oorlog een werkelijkheid zou kunnen worden: 'Quand je réfléchis à cette éventualité, je sens grandir en moi une espèce de nihilisme intérieur. On a fait très bon marché, depuis 1920, de tout ce qui est bon et précieux en ce monde'. En de voorspelling:

'Les poètes seront tués, les cathédrales flamberont l'une après l'autre, et des millions de jeunes hommes qui, ne s'étant jamais vus auparavant, ne peuvent se haïr, s'égorgeront tout de même'.

Hitler en Stalin bij hun vertrek naar Warschau, een sinistere cake-walk dansend.

In deze dagen verschijnt *La Condition Humaine* van Malraux. *La Voie Royale* (1931) had de confrontatie beschreven van Claude en Perken met het oerwoud, met de blinde krachten van de natuur, met de barbarij van inheemse volksstammen. De 'helden' bevestigen hun bestaan in het handelen en accentueren de wezenlijke eenzaamheid van het individu, in het bijzonder wanneer de mens zijn laatste strijd strijdt, de doodstrijd: 'Il n'y a pas... de mort... Il y a seulement... moi... - moi qui vais mourir', zijn de laatste woorden van Perken, die Claude, getuige van zijn sterven, reeds aankijkt als een wezen uit een andere wereld. Met *Les Conquérants* gaan we naar de collectieve strijd, maar de held blijft nog de avonturier uit de beginjaren van de romanschrijver. In *La Condition Humaine* zijn Tchen, Kyo, Katow representanten van het communisme, leiders van de opstand, martelaren voor een bepaalde vorm van communisme. In de gesprekken met Gisors wordt hun handelen besproken en gewogen. Toch is de roman meer een verhaal over de grootheid en het tekort van de mens dan een verhaal over de strijd van marxisten. Malraux beseft wat ook Julien Green aanvoelt, dat de tijd van de vrede overgaat in een tijd vóór de oorlog. 'Jeunes gens, hommes de moins de quarante ans, vous savez que la guerre est là. L'Europe présente la porte en elle comme tout corps vivant porte la mort'. (La. p. 168).

Intussen valt in Frankrijk de ene regering na de andere. Van 1932 tot mei 1940 volgen 16 ministeries elkaar op, met een gemiddelde levensduur van 5 maanden en 24 dagen. (In Engeland zijn er in diezelfde tijd maar drie regeringen.) Armoede en teleurstellingen nemen toe. De 'Stavisky affaire' waar politici en banken bij betrokken zijn, neemt de basis weg voor het vertrouwen in het parlementaire stelsel. In 1933 ontstaat de fascistische beweging van een oudstrijder, kolonel La Roque. Op 6 februari 1934 breken aan de *Champs Elysées* en bij de *Place de la Concorde* rellen uit, waarin men een poging heeft gezien om in Frankrijk een fascistisch regiem te vestigen. De oproerige beweging wordt in een fel requisitor van Philippe Henriot, in de kamer voorbereid, 11 januari 1934, tegen de Regering, tegen de buitenlanders

in Frankrijk, tegen joden en vrijmetselaars, die de schuld krijgen voor het verval van Frankrijk. Daladier, zojuist benoemd tot minister-president, reageert onverbiddelijk, weet de orde te herstellen, ten koste van twintig doden en 200 gewonden. ‘On a imprudemment désiré “le coup de balai”... On a joué à la révolution, et la révolution nous a pris au sérieux. Elle est là et le sang coule’. Wat is het doel van de opstand? De Regering laten vallen? Ze valt, en niemand raapt de macht op. ‘Etonné de ce que personne ne se soit trouvé là pour profiter d'une situation *inespérable* et s'emparer du pouvoir’ (Green 8-2-34). De geschiedenis herhaalt zich in mei 1968, en, evenals 1934 voorafgaat aan de val van Tchechoslowakije door de inval van Hitler, gaan de meidagen van 1968 vooraf aan de val van Dubcek door de inval van troepen van het Warschau-pakt. ‘Tout le monde est pour les Tchèques mais les nations occidentales ne bougent pas’ (28-7...1968)!

In Frankrijk moet Daladier het veld ruimen voor Doumergue als voor een sterke man. Deze is 71 jaar, leeft teruggetrokken, en wil alleen genieten van zijn pensioen. ‘Notre société sauvée par un vieux Monsieur!’ (13-2-'34). Ook Doumergue moet de orde herstellen, nú tegen linkse demonstranten, 9 februari 1934. Er vallen 8 doden en 300 gewonden.

Het uur van de strijd is wel aangebroken. Malraux kiest partij voor la ‘collectivité’. In zijn novelle *le Temps du Mépris* tekent hij het lijden van communisten in Duitse gevangenissen en concentratiekampen, maar meer dan door de novelle is het boek eigenlijk belangrijk door zijn ‘préface’. De voorrede houdt een principiële stellingname in: Het individu staat wel tegenover de collectiviteit, maar wordt er tevens door gevoed. Malraux besluit met de woorden:

> Il est difficile d'être un homme, mais pas plus de le devenir en approfondissant sa communion qu'en cultivant sa difference, - et la première nourrit avec autant de force au moins que la seconde ce par quoi l'homme est l'homme, ce par quoi il se dépasse, crée, invente ou se conçoit.

1936. Het Volksfront en zijn Regering brengen sociale verbeteringen maar lopen vast op binnenlandse moeilijkheden en vinden geen oplossing voor problemen in het buitenland. Hitler bezet 22 maart het Rijnland. ‘Notre victoire est en miettes’, zegt Weygand; 17 juli breekt de Spaanse burgeroorlog uit. De profetie van Malraux gaat in vervulling. Hij gaat deelnemen aan de strijd met de internationale brigade. De toestand wordt uiterst verwarrend voor veel schrijvers. Claudel, die fel tegen het teutoonse geweld protesteert, en overigens als ambassadeur in Amerika een aktieve rol speelt, treurt om de vele katholieke martelaren die in Spanje vallen.

Bernanos, die reeds in zijn jonge jaren de *Action Française* was toegedaan, ziet de barbarij van de troepen van Franco en publiceert een felle aanklacht tegen de fascistische gewelddaden, *Les Grands Cimetières sous la lune* (1937). In 1931 had hij reeds in *la Grande Peur des Bienpensants* een aanval gedaan op de ‘bienpensants’, die door lauwheid, karakterloosheid, ongeïnteresseerdheid het christendom verloochenden. In juli 1936 ziet hij op Majorca, hoe een dorp, dat de gewoonte had samen te feesten en te dansen, van de ene dag op de andere ten prooi valt aan een fascistische ‘zuivering’, onder leiding van een Italiaan die de falangisten gedurende de nacht hun luguber werk laten doen. Ook dit pamflet is een protest tegen de nalatigheid van de ‘bien-pensants’, tegen een maatschappij die door lafheid wordt overheerst. *Les Grands Cimetières sous la lune* herdenkt de doden van de Spaanse burgeroorlog en herinnert aan hen die vielen van 1914 tot 1918, en die helaas te snel door de politici werden vergeten. Zij kondigen tevens de massagraven aan die binnenkort heel Europa zullen bevlekken.

Met veel jongeren uit West-Europa gaat Malraux naar Spanje om de linkse Regering te steunen. In het achterland werkt men hard om deze troepen te bevoorraden. De Regeringen van Frankrijk (met Léon Blum) en Engeland echter blijven neutraal. In diezelfde tijd komt Gide terug uit Rusland. Hij is diep teleurgesteld: Het misbruik van de macht dat hij in 1933 signaleerde bleek meer te zijn dan een reeks incidenten. Het illustreerde een permanente wijze van regeren door Stalin. Gide schrijft *le Retour de l'U.R.S.S.*, laat het zijn vrienden lezen, die diep onder de indruk komen, maar vinden dat het op dit moment niet gepubliceerd mag worden, nu men, samen mét soldaten uit Rusland, in Spanje het fascisme te vuur en te zwaard bevecht. Pierre Herbart vertrekt met het manuscript naar Spanje, naar Albacete, om het door Malraux te laten beoordelen. Malraux echter bevindt zich in een sector die door de sovjets wordt gecontroleerd. Herbart moet met grote spoed, en onder bescherming van een russische journalist, uit deze omgeving worden weggeloodst, omdat het gevaarlijk is hier documenten in het bezit te hebben met kritische uitlatingen over Sovjet Rusland (!!) Het lukt hem Barcelona te bereiken en daar verneemt Herbart dat Gide zijn tekst intussen uitgegeven heeft... Als Malraux in Frankrijk terugkomt met *l'Espoir* kan hij de meeste kritiek van Gide alleen maar billijken.:

> Il a vu opérer sur place les services spéciaux de Staline, contre les anarchistes, les trotzkystes et les supposés ‘déviationistes’, il a vu fonctionner ‘*in vivo*’ (si l'on peut dire) l'appareil de la N.K.V.D... mais il a choisi de se taire tant que l'hitlérisme sévit. (du. p. 198).

Dit stemt overeen met wat Du Perron in zijn laatste artikel over Malraux zegt, naar aanleiding van *l'Espoir.* Du Perron vindt *le Retour de l'U.R.S.S.* ‘de belangrijkste politieke daad waartoe een intellectueel in dit tijdperk in staat bleek’, terwijl hij over Malraux zegt dat deze ‘al zijn intelligentie heeft aangewend om een superieur schrijverschap te verzoenen met de discipline van de soldaat’. Het belangrijkste verwijt aan het adres van Malraux is dat hij zich niet veroorloofde de volledige waarheid te vertellen over het werk van de sovjetcommissarissen toen de strijd nog duurde.[6.] In 1936 zijn alle Fransen: communisten, socialisten, radicalen, rechtsen en extreem-rechtsen, tegen een mogelijke oorlog. Oud-strijders zijn er trots op dat het volk rustig blijft. De regering Sarrault, reeds zwak in zichzelf, kan niet anders doen dan zich laten meeslepen door de stroom van pacifisme, temeer omdat België juist de geheime militaire conventie heeft opgezegd en Engeland geen initiatieven wil nemen. De laatste fase voor de oorlog gaat nu in. Met een gevoel van onmacht

noteert Green; 2 maart 1938: ‘Depuis hier l'Autriche est tombée sous la domination Allemande. C'est la fin, dans la douleur et dans la honte, de l'Europe telle que nous l'avons connue et aimée’. Na zich te hebben afgevraagd of ook Tchechoslowakije zal vallen, zegt hij: ‘Malgré tout, je ne peux pas croire à la guerre’. Breitbach voorspelt hem 17 maart dat Hitler Tchechoslowakije zal bezetten, Memel en Dantzig, en dat Frankrijk een militaire dictatuur zal worden met de oude Pétain aan het hoofd. Naar aanleiding van het verdrag van München haalt hij het beroemde woord van Blum aan: ‘La guerre est probablement écartée, mais dans des conditions telles que je n'en puis éprouver de joie et je me sens partagé entre un lâche soulagement et la honte’. Green voegt hier aan toe: ‘Voilà, je crois, ce que nous pensons tous’. (21-9-'38). Intussen publiceert Céline, die in 1936 in Rusland was geweest en vol verbittering was teruggekomen, zijn pamfletten tegen alles en allen die hen verantwoordelijk lijken voor het verval van Frankrijk: op de eerste plaats tegen de Joden, tegen de Fransen die verjoodst zijn, tegen de intellectuelen. Alleen Duitsland krijgt genade in zijn ogen.

De mensen wennen aan de gedachte dat er een oorlog kan komen. Surrealisten realiseren zich dat ze eventueel aan de strijd deel moeten nemen, of Frankrijk moeten verlaten (wat sommigen begin september 1939 doen). De woorden uit 1925: ‘Nous ne réendosserons jamais l'abjecte capote bleu horizon’, hebben de meesten moeten vergeten.[7] Hun pacifistische stellingname is voor velen in de huidige omstandigheden niet meer te verdedigen. Aragon, Eluard en veel schrijvers uit de meest verschillende geestelijke kringen vertrekken naar het front, nadat ze de schok hebben moeten verwerken van het pakt tussen Hitler en Stalin. De paradox is volmaakt: Degenen die met anarchisten, communisten, met sovjetsoldaten Franco en het fascisme hadden bestreden, degenen die met de troepen van Franco hadden gevochten of sympathie hadden betuigd met zijn werk, moeten nu samen optrekken tegen Duitsland en Rusland, die onderling Polen verdelen, Polen waarvan Frankrijk de beschermheer is! Het is het einde van een droom die vijftien jaar geduurd heeft.

Eluard heeft de menselijke tragedie van de eerste wereldoorlog ervaren als hospitaalsoldaat. Hij heeft de oorlog in Spanje van nabij gevolgd en een gedicht aan Guernica gewijd:

> Ils vous ont fait payer le pain
> Le ciel la terre l'eau le sommeil
> Et la misère
> De votre vie

Hij toonde vrouwen en kinderen bedekt met rozen van bloed en

> La peur et la courage de vivre et de mourir
> La mort si difficile et si facile

Hij gaat de oorlog en het verzet in. Hij bezingt de 'liberté' evenals Aragon. In deze kontekst begrijpt men wat Aragon bedoelt als hij schrijft:

> Celui qui croyait au ciel
> Celui que n'y croyait pas
> Tous deux adoraient la belle
> Prisonnière des soldats.

Eén romanschrijver en dramaturg hebben wij gereserveerd voor een slotbeschouwing, Jean Giraudoux. Zijn schrijversloopbaan valt binnen het tijdperk dat wij hebben geschilderd. In *Siegfried et le Limousin* (1922) wil hij aantonen dat de Franse en Duitse geest samen kunnen wonen in één lichaam, dat twee kulturen samen kunnen smelten. Het thema wordt weer opgenomen in *Siegfried* (1928), dat met groot succes werd gespeeld door Jouvet aan het einde van de 'folles années'. Het onderwerp blijft hem boeien totdat hij in 1934 *Fin de Siegfried* brengt. Terwijl het begin van zijn Siegfried-legende een optimistische visie geeft op een mogelijke broederschap tussen Frankrijk en Duitsland, ontwikkelt het thema zich later overeenkomstig de lijn die wij in deze jaren hebben gevolgd, naar de tragedie toe. Giraudoux heeft gezegd:

> Comme [l'auteur] ne prévoit pas, pour ses prochaines pièces, de personnages assez sympathiques pour qu'on puisse les tuer sur la scène même, il publie aujourd'hui cette fantaisie à laquelle l'actualité fournit d'ailleurs le décor le plus exact.

Het is namelijk het jaar waarin Röhm en zijn vrienden, Dolfuss, Alexander van Joegoslavië, Barthou worden vermoord en waarin von Hindenburg (enig overigens denkbeeldig obstakel tegen de almacht van Hitler) sterft.

In 1935 verpakt Giraudoux in een soms luchtige scherts de onheilstijding dat de oorlog niet te vermijden is. *La Guerre de Troie n'aura pas lieu...* Niet de misdaden, maar de fouten, vergissingen, lafheid voeren naar de strijd, die het volk niet wil. Tenslotte gaan de poorten van de oorlog open. *Electre* brengt definitief het bericht van het onafwendbare noodlot. Electre is getekend als koningsdochter. Egisthe kan haar niet verbergen voor de ogen van de goden. Zij wordt hun instrument van de absolute gerechtigheid. Zij bereikt dat Orestes zijn moeder en haar minnaar doodt. Het betekent het begin van de gevechten. De dageraad van een nieuwe dag breekt aan. Maar welke dageraad?

> Comment cela s'appelle-t-il, quand le jour se lève, comme aujourd'hui, et qui tout est gâché, que tout est saccagé, que l'air pourtant se respire, et qu'on a tout perdu, que les innocents s'entretuent, mais que les coupables agonisent dans un coin du jour qui se Lève? ...

‘Cela s'appelle l'aurore’. Ja, maar van een wrede dag zonder hoop. *Electre* werd voor het eerst gespeeld 13 mei 1937. 8 april 1937 was Guernica gebombardeerd.

Frankrijk, dat in 1920 de sterkste militaire macht was realiseert zich te laat dat die macht verloren is gegaan. In 1938 heeft het in totaal 463 moderne vliegtuigen: 416 jagers, 47 verkenningsvliegtuigen, *geen* bommenwerpers. En nog 791 verouderde toestellen. Duitsland beschikt over 3228 vliegtuigen voor de eerste linie met 1620 bommenwerpers. Tevens 5800 toestellen voor de tweede linie. (Du. p. 449-450). De garanties die Frankrijk aan Polen heeft gegeven betekenen dat het verstrikt is geraakt in een ontwikkeling waaruit het zich niet meer kan bevrijden, wanneer Engeland ziet dat de oorlog onvermijdelijk is. Na tot het laatste ogenblik geaarzeld te hebben stelt het Duitsland, 3 september om 12 uur, een ultimatum (enkele uren na Engeland), en is vanaf 17 uur in oorlog. Duroselle besluit: ‘Constatons que pour ce peuple pacifique, la guerre est une première défaite’. (p. 493). In dit licht bezien is het te begrijpen dat veel Fransen zich neerleggen bij de wapenstilstand in 1940, en zich tenminste tijdelijk verzoenen met het bewind van Pétain. Men begrijpt ook dat Generaal Gamelin zijn leger ternauwernood in beweging zet om Polen te helpen, en dat hij een onbetekenende offensieve beweging bedwingt zo gauw de Duitsers in oktober een tegenbeweging maken. Dit alles verklaart ook de ‘drôle de guerre’, waarin velen nog op een vrede door onderhandelingen rekenen. Het opperbevel verklaart in oktober dat het zijn troepen defensieve stellingen heeft laten betrekken, en dat ze pas weer offensief worden opgesteld als het Duitse leger dat ook doet. Terecht tekent Michel Droit hierbij aan: ‘Autrement dit nous étions prêts à une seule guerre: celle qui nous serait imposée, et paraissions rejeter d'avance celle dont nous aurions pu essayer de décider’. (*Figaro Magazine*, 20-10-'79). In *la Gueule du Temps* drukt Green, om de stemming in Frankrijk te karakteriseren een tekening af van de beroemde caricaturist Sennep: Hitler als fuifnummer afgebeeld, zegt: ‘Nous serons à Paris avant le 15 juin!’. De tekening dateert uit het voorjaar van 1940. Green schrijft er teleurgesteld naast dat het precies zo gebeurde. ‘En moins de deux mois, la plaisanterie devenait sinistre’.

Eindnoten:

1. Maurice Donnay, La Chasse à l'homme, toneelstuk opgevoerd in 1919.
2. J.B. Duroselle, *La Décadence, 1932-1939*, Imprimerie Nationale, Paris, 1979. *Prix des Ambassadeurs* 1979 voor het beste bronnenonderzoek voor de geschiedenis van de diplomatie uit de eerste helft van de 20e eeuw. Vgl. ook zijn *Histoire de la grande querre, La France et les Français, 1914-1920*, Ed. Richelieu, 1972.
3. Vgl. G. Brée, *Le XXe Siècle, 1920-1970*, vol. 16, *Littérature française*, Arthaud, 1978. In het bijzonder ook zijn bibliografie.
4. Julien Green, *Dans la gueule du temps*, Plon. 1978. Een boeiende verzameling aantekeningen uit het *Journal* van Green, 1926 tot 1976, die betrekking hebben op de gebeurtenissen om hem heen. Verlucht met reprodukties van schilderijen, foto's, tekeningen, etc. die indruk op hem hebben gemaakt vanaf zijn jeugd.
5. Jean Lacouture, *André Malraux, Une vie dans le siècle*, éd. du Seuil, 1973. De meest volledige en meest betrouwbare biografie van Malraux die tot nu toe over hem verschenen is.
6. *Verzamelde Werken*, VII, p.
7. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, éd. du Seuil, 1945, p. 244.

Het interbellum in Vlaanderen
Michel Oukhow

Toen de wapenstilstand in 1918 gesloten werd, stond België voor een periode van materieel en geestelijk herstel. Veel doden waren gevallen, het land was verwoest. De tegenstellingen tussen Vlamingen en Walen waren scherp gesteld. De Vlaamse Beweging, die sedert 1830 de onderdrukking van de Vlamingen door de Belgische centrale regering bestreed, was verdeeld uit de oorlog gekomen. Ofschoon het grootste deel van de Vlamingen bij het uitbreken van de oorlog een anti-Duits standpunt innam, meende een groep onder hen, dat men van de bezetter gunsten los kon krijgen die door de Belgische regering niet gegeven zouden worden. Men dacht o.a. aan de vernederlandsing van de Gentse universiteit. Bovendien wilde deze groep een gelijkwaardig burgerschap veroveren, dat, eens dat de Belgische regering weer aan de macht zou zijn, niet meer afgenomen kon worden. Deze groep noemde men de activisten. Een andere groep wilde de strijd om gelijkberechtiging staken zolang de Belgische regering niet in staat was de gehele souvereiniteit uit te oefenen. Die laatste groep noemde men de passieven.

Vlaamse Beweging en Vlaamse literatuur zijn nauw verwant. Begrijpelijk is dat jongeren de veroveringen van de Vlaamse Beweging tijdens de oorlog bereikt toejuichden. Dit was voor hen geen anti-Belgische reflex. Na de wapenstilstand stroomden de problemen samen. Sociaal gevoel en een verzet tegen de Waalse en verfransende krachten stonden voorop. Bovendien voelde men de kwetsbaarheid van de Europese beschaving sterk aan. De vraag werd gesteld of er nog plaats was voor het esthetiserende geschrijf van hen die, begonnen in het tijdschrift *Van Nu en Straks* (1893), tot na 1918 een dominerende rol bleven spelen, onder wie A. Vermeylen, H. Teirlinck, Stijn Streuvels, K. van de Woestijne, enz. Voor de oorlog werden al andere dingen geschreven die een mentaliteitsverandering aankondigden. In 1913 verscheen van Elsschot *Villa des Roses*, dat toen geen aandacht kreeg. Van Paul van Ostaijen verschijnt in 1916 *Music Hall* en net voor de wapenstilstand publiceert hij nog *Sienjaal* (1918). De wapenstilstand maakte voorlopig een einde aan de ontwikkeling. Wegens activisme week Van Ostaijen uit naar Berlijn.

Te Antwerpen wilde een groep jongeren een einde maken aan de esthetiek van *Van Nu en Straks.* Zij gaven een tijdschrift *Ruimte* uit (1920-1921). De uitgever was E. de Bock. Verder werkten mee, Marnix Gijsen, Victor Brunclair, M. van Hoogenbemt, Wies Moens en Gaston Burssens. De inleiding tot het tijdschrift werd niet door een literator, maar door een politicus, de sterk Vlaams geëngageerde, H. Vos, geschreven. Hij ging er van uit dat elke geestelijke actie een ethische grondslag moest hebben. Een schrijver mocht noch een estheet, noch een geleerde zijn, want daar had de gemeenschap niets aan. Hij verzette zich heel bewust tegen het anarchistisch individualisme dat voor de oorlog grote invloed in de Vlaamse letterkunde had gehad. Vos eiste materiële welvaart op voor de massa, waardoor zij geestelijk tot ontplooiing kon komen. Dit is voor een deel een socialistische eis, maar anderzijds is het ook altijd een verlangen geweest van de burgerlijk georiënteerde Vlaamse Beweging. Na W.O. I kwamen deze stromingen samen. Drie groepen dienden die cultuurwaarden aan de brede massa te brengen: de staat en de politieke partij (en dat is alles behalve anarchisme) en de arbeidersorganisatie. Met deze principes vertrok de nieuwe Vlaamse literatuur. In zekere zin zetten de jongeren de door de ouderen opgenomen taak voort. Zij konden zich niet helemaal van het verleden losmaken. De oorlogsellende gaf hen een verlangen naar menselijkheid mee, die zij dachten op te kunnen bouwen uit de bezinning op het in de oorlog ondergane leed. Zo mondde men uit in een *humanitair expressionisme.*

De artistieke en de politieke idealen gingen hand in hand. Daar de meeste medewerkers activistische sympathieën hadden stond de Vlaamse Beweging ook centraal. Paul van Ostaijen zag vanuit Berlijn die evolutie aan. Ofschoon hij zich niet met de idealen van *Ruimte* kon verenigen zond hij bij gebrek aan betere publicatiemogelijkheden toch werk in. Hoe ver hij van *Ruimte* afstond blijkt wel uit zijn in 1921 verschenen *Bezette Stad.* Hij had dit werk te Berlijn geschreven, waar hij de totale ineenstorting van de menselijke waarden had meegemaakt. Hij stelde geen enkele hoop meer in de mens.

Dat ligt helemaal anders met de hem zeer verwante Victor Brunclair (1899-1944). Niet in al zijn werk treedt hij geëngageerd naar voren, maar hij was te zeer verbonden met de sociale idealen, opdat hij ze niet een grote rol laat spelen. Van Ostaijen vond hem geen echte expressionist, maar ook geen zuiver estheet. Brunclair is in zijn critisch werk een strijdvaardig man, die door zijn belangstelling voor het tijdsgebeuren in de poëzie geen oplossing vond voor de vragen die de tijd stelde. Zelf slaagde hij daar ook niet in, waardoor zijn positie als dichter ondergeschikt is gebleven. Zijn critisch werk vormt nog steeds een interessante tijdsillustratie. In zijn roman *De monnik van het Westen* beschrijft hij de ellendige toestand waarin de Vlaamse soldaten leefden, die aan het slagveld van de IJzer vochten en de ongehoorde brutaliteit waarmee zij werden behandeld. De Waalse officieren, die geen Nederlands spraken, offerden de Vlamingen op, alsof de Vlaamse jeugd geliquideerd moest worden. Na de oorlog is, uit verzet tegen deze toestand, een

politieke partij ontstaan - de Frontpartij - die aanvankelijk een open groepering van Vlamingen was, doch later meer nationalistische tendenzen ging vertonen met uiteindelijk een vorming van een nieuwe partij als gevolg, die tijdens W.O. II nauw met de Duitsers samenwerkte. Met deze ontwikkeling was Brunclair het oneens. In hetzelfde boek treedt ook de ontgoocheling naar voor over het verloop van de Russische revolutie. Elke vorm van dictatuur is voor hem gevaarlijk. Toen het boek in 1928 verscheen, werd nog geen aandacht geschonken aan het Duitse fascisme, maar langzamerhand kreeg de werkelijkheid haar plaats. In 1936 publiceerde hij het *Heilige handvest* een scherpe aanval op het fascisme. Deze publicatie was voldoende om hem in 1942 naar het concentratiekamp te Lagelund te sturen, waar hij in 1944 overleed.

Anoniem pamflet.

Een tegenovergestelde evolutie vertoont de dichter Wies Moens (1898). Ook hij was een activist. Hem werd kwalijk genomen dat hij aan de door de Duitsers vernederlandse universiteit te Gent gestudeerd had. In de gevangenis schreef hij een bundel gedichten *De Boodschap* en proza *Celbrieven* (1920). Zijn werk is katholiek humanistisch van visie. Hij verwacht veel van de toekomst. Onvoorwaardelijk geloof in de mens en een enthousiaste inzet van al zijn krachten voor de dingen die hij belangrijk achtte voor het hele volk hebben hem voortgedreven naar een politiek niet te verantwoorden houding. In die evolutie is hij een richting ingeslagen die hem tot volledige samenwerking voerde met de Duitse bezetter in W.O. II. Ter dood veroordeeld week hij uit naar Nederland. E. de Bock meent dat hij net zo goed in een concentratiekamp had kunnen komen als in de verbanning. Wies Moens had vóór 1930 een grote invloed op katholieke jongeren in Nederland en Vlaanderen. Hij is verdrongen omdat andere dichters het artistieke klimaat in Europa beter hebben aangevoeld. Zelf wierp hij zich in de politiek en schreef dientengevolge meer op het Vlaamse politieke leven geïnspireerde poëzie die in de extreem nationalistische kringen ingang vond. De bezinning die uit zijn poëzie na 1945 spreekt is eerder belangrijk om de idealist die Moens steeds is gebleven te leren kennen dan dat zijn werk nog enig effect had op het poëtisch gebeuren in Vlaanderen.

Ook Marnix Gijsen (1899) debuteerde in *Ruimte.* Aanvankelijk katholiek geörienteerd zal hij pas in zijn werk na W.O. II afstand nemen van het geloof. Zijn *Loflitanie van St. Franciscus van Assisië* ligt geheel in het kader van het humanitaire

expressionisme. In 1925 doorbreekt hij met zijn bundel *Het Huis* het in Vlaanderen heersende poëtische klimaat, hoewel dit werk nog altijd in de ethische lijn ligt. Zijn essayistisch werk is zeer belangrijk: het zijn degelijke wetenschappelijke beschouwingen over poëzie. Een keuze uit dit werk bracht hij samen onder de titel *Peripathetisch Onderricht* (1930). Het onderscheidt zich door een sterk analytisch vermogen. Marnix Gijsen promoveerde op een economisch-historisch thema *Etudes sur les colonies marchandes méridionales à Anvers de 1488 à 1567.* Hierna was hij docent aan de Leuvense universiteit. Uit zijn reizen naar Griekenland en Amerika kregen wij respectievelijk *Odysseus achterna* en *Ontdek Amerika.* Voor W.O. II vertrok hij naar de States. Tijdens de bezettingsjaren schreef hij talrijke brochures over het artistieke gebeuren in Vlaanderen en poogde ook voor bepaalde vertalingen te zorgen (Tijl Uilenspiegel van De Coster) om de Belgische artistieke uitstraling te bevorderen. De Gijsen die na de oorlog naar België terugkeerde, is iemand met een totaal veranderde levensvisie. Hij verbreedt de geest in Vlaanderen, doorbreekt zijn eigen banden, die zijn jeugd hadden bekneld. Elke vorm van dogmatisme verwerpt hij.

Gaston Burssens (1896-1965) sloot zich in zijn werk nauw aan bij Van Ostaijen. Hij moest niets hebben van wereldhervormingen, sociale strijd, lachte om veel goede bedoelingen en ging lijnrecht tegen de gangbare opvattingen van zijn tijdgenoten in. Hij geloofde niet in de dichterlijke invloed op de sociale gang van zaken. Met opzet schond hij het burgerlijk fatsoen en verheerlijkte hij de individuele vrijheid.

Van Albert van Hoogenbemt (1900-1964) krijgen wij in 1939 *De stille man*, een psychologische roman. Zijn latere werk bevestigt hem als romancier.

Helemaal los van *Ruimte* en in diepe verering voor *Van Nu en Straks* stichtten Reimond Herreman (1896-1971), Richard Minne (1891-1965), Maurice Roelants (1895-1966) en Karel Leroux (1895-1969) het tijdschrift *'t Fonteintje* (1921-24). Zij wilden niets met wereldhervormingen te maken hebben. Zij hadden genoeg aan zichzelf. Door hun verering voor de grote meesters konden zij zich aanvankelijk niet aan hun toon onttrekken. Door de *Ruimte* groep werden zij als epigonen versleten. Marnix Gijsen vond later, dat zij een belangrijk correctief waren op zijn eigen groep.

Maurice Roelants heeft in zijn werk vooral zijn katholieke levensvisie centraal gesteld. Hij wijst het esthetische af en streeft naar het individuele diepere menszijn, waardoor hij op zoek gaat naar universele waarden. Hierin is hij een typisch burgerlijk auteur. Het menselijk geluk ligt in de rust en het evenwicht. Zijn ethische bekommernis uit zich niet in wereldhervormende idealen: daarvoor is hij te conservatief.

Hij beschrijft de moraal van het innerlijke geluk, waarbij hij de schadelijke elementen die dit zouden kunnen verstoren aanwijst. Hij is geen opstandeling, wel een onrustig man, die geen handleiding geeft voor het leven, maar bewust van het onzekere in het bestaan naar evenwicht meent te moeten streven. *Komen en gaan* (1927), werd gevolgd door *De jazzspeler* (1928). In 1931 verscheen *Het leven dat wij droomden* en *Alles komt terecht* in 1937.

Karel Leroux publiceerde reeds in 1917 *Van het beginsel des levens.* Aardig is *De barmhartige Samaritaan* (1931) een leuk ironisch verhaal. Die ironie is veel breder uitgewerkt bij Richard Minne, iemand die schroomvallig tegenover het leven staat en die uit zelfverweer een houding aanneemt wars van sentimentaliteit, met opzettelijk gemaakt aandoende gedichten. Zijn beknoptheid, zijn rijmvaardigheid en absurde werkwijze laten E. de Bock toe hem met de geest van De schoolmeester te vergelijken. De afkeer van de wereld is ingegeven door de eigen machteloosheid om iets ten goede te veranderen. Hij is niet wereldvreemd, neemt geen afstand tegenover het gebeuren rond hem, maar vermijdt iedere betrokkenheid. Zijn ervaringen tijdens W.O. I met de Vlaamse beweging en zijn toen ook naar voren tredend pascifistisch socialisme hebben zijn situatie in de socialistische partij niet gemakkelijk gemaakt. Hij schreef *In den zoeten Inval* (1927, in 1955 met ander werk aangevuld) en *Wolfijzers en Schietgeweren* (1942). Nauw bij Minne aansluitend maar vrolijker is Reimond Herreman met *De roos van Jericho* (1931) en *Het helder gelaat* (1937). Als criticus heeft hij in vele kleinere stukken blijk gegeven van zijn rijke cultuur.

Nauw verwant met de geest van bovenvermelde groep van 't Fonteintje is Raymond Brulez (1895-1972). Hij had een sterk Frans-georiënteerde cultuur. Zeer anarchistisch-individualistisch, maar door zijn stijl toch niet aanvaard door de humanitaire expressionisten, stond hij lang erg eenzaam in de literaire wereld. Zijn arbeid voor de integratie van Noord en Zuid is enorm geweest. Zijn beste werk verschijnt na W.O. II. Als illustratie van de geest van Brulez in het interbellum dient het beste *André Terval of Inleiding tot een leven van gelijkmoedigheid.*

Maurice Gilliams (1900) gaf een zeer persoonlijke ontleding van zijn eigen conflicten in *Oefentocht in het luchtledige*, dat een voorstudie mag genoemd worden voor zijn *Elias of het gevecht met de nachtegalen.* Qua gevoelswereld verwant met Rilke - maar ook de geest van Flaubert en Gérard de Nerval ontmoet men bij hem - valt zijn historische gebondenheid sterk op. De naglans van de negentiende eeuw, zoals hij die als kind nog heeft gekend, valt sterk op. Zijn dichtbundel *Het Maria-leven* is de intiemste moeder-zoon belevenis die ik ken. Zijn gedichten verzamelde hij later in *Het verleden van Columbus.* Dit is dan weer een persoonlijke keuze, want veel vroeger werk werd er door hem niet in opgenomen. Zijn essays verschenen tijdens de oorlog in de bundel *De man voor het venster.* Dit werk is door velen een hoofdmoment in de Vlaamse literatuur genoemd. Na W.O. II zette hij zijn werk voort. Thans is geheel zijn oeuvre verzameld in *Vita Brevis.* Gerard Walschap (1898) vertrok als een gelovig katholiek. Hij wilde de katholieke roman op internationaal niveau brengen. Daarvoor was hij, wat Vlaanderen betrof, veel te vroeg. Bij de niet gelovige Vlamingen sloeg zijn werk veel sneller aan. Toch maakt hij zich niet onmiddellijk los van de grote morele vraagstukken: het is een langzame worsteling naar meer vrijheid, tot hij die uiteindelijk radikaal zal nemen. Zijn debuut *Waldo* (1928) laat nog niets voorzien, maar in *Adelaide* beschrijft hij de sexuele moeilijkheden van boeren. Walschap is nog duidelijk een gelovig man. Het boek komt bij het katholieke publiek niet goed aan. Hij wilde de levensopvattingen van zijn geloofsgenoten niet kwetsen. Het komt wel zo aan. In de twee vervolgromans (*Eric* en *Carla*) werkt Walschap het thema verder uit. *Trouwen* en *Celibaat* zijn twee

werken waarin Walschap kordaat afscheid neemt van het katholicisme. Het in 1938 verschenen werk *Sibylle* heeft als centraal thema het geloofsverlies. Dat het bestaan van God hem nog niet los laat, maar een onoplosbare zaak blijft, beschrijft hij in de *Bejegening van Christus* (1940). In dat zelfde jaar publiceert hij *Vaarwel dan*, een boek waarin hij afrekent met het geloof op basis van (behalve religieuze) ook politieke en sociale motieven. Na de oorlog werkt Walschap verder. Hij rechtvaardigt zijn standpunten nog eens in *Salut en merci.* Op dat ogenblik wilde hij breken met alle speculaties rond zijn figuur.

Wij kunnen niet Timmermans en Claes voorbijgaan. Felix Timmermans (1886-1947), met *Pallieter, Ik zag Cecilia komen* en *De zeer schone uren van juffrouw Symforosa*, is een sensualistisch auteur, genietend van het leven, en kenner van de zware harde arbeid met de bescheiden vreugden zoals hij die uitdrukt in *Boerenpsalm.* Ernest Claes (1885-1968) is een verteller van het leven van de bevolking uit zijn geboortestreek. Geestig maar met veel aandacht voor de sociale achtergronden. Die kende hij trouwens heel goed uit zijn eigen jeugd. Hij geeft in zijn werk schitterende typeringen, maar schuwt ook het schrijven om het succes niet.

Voor de oorlog zien wij hoe Karel Jonckheere zich vrij maakt van de invloeden van Van Nu en Straks en een eigen weg uitgaat. Zijn belangrijkste werk valt echter buiten ons tijdschema.

Qua geest, maar niet naar uitwerking, verwant aan Claes en Timmermans (de onderlinge verschillen tussen laatstgenoemden ook in het oog gehouden) is Filip de Pillecijn (1891-1962). Hij is een romanticus, die zijn helden in de historische gebondenheid van zijn visie, laat optreden. Hij schrijft vol weemoed, aangrijpend en met grote distinatie. Citeren wij van hem *Hans van Malmédy* en het verfilmde *Monsieur Hawarden.*

Sociaal geëngageerd zijn twee figuren die, ondanks grote verschillen in stijl en taalgebruik, toch bij elkaar vernoemd mogen worden. Achilles Mussche (1896-1974). Zijn belangrijkste proza-werk valt na W.O. II. Tussen beide oorlogen schreef hij essays en poëzie: *De Twee vaderlanden* (1927), *Langzaam Adieu* (1928). In zijn werk openbaart zich een overtuigd internationalist, met open oog voor de nationaliteitenkwestie (zoals die overigens in zijn jeugd vlak na de Tweede Internationale te Stockholm in 1917 overal de aandacht trok). Veel eenvoudiger daarentegen, volkser, met minder cultuur, maar met een grote openheid van gevoel is de beschrijver van armoede en ellende Lode Zielens (1891-1945) met *Moeder Waarom leven wij* en *De gele roos.*

Uiteindelijk wil ik op nog enkele andere punten wijzen. Noodzakelijkerwijze gebeurt het in vogelvlucht. De Vlaamse literatuur en Vlaamse Beweging vormen in hoge mate een eenheid. Wij wezen er reeds op. Die Vlaamse Beweging staat niet los van de Groot-Nederlandse idee, zoals die in Vlaanderen verdedigd werd door A. Jacob, H. Vos en E. de Bock en vele andere figuren, die in dit opstel ter sprake kwamen. Die groot-Nederlandse idee zou niet zijn uitgegroeid zonder de medewerking en diepe overtuiging van Albert Verwey, P. Geyl en F. Gerretson. Twee figuren die in deze belangrijk zijn, behoren nog tot ons: E. de Bock, deze op de achter-

grond staande man, die aan veel wat hierboven is beschreven de mogelijkheden heeft geschonken en aan Leo Picard, die vooral als publicist jaren in Den Haag - naast Menno ter Braak - aan Het Vaderland werkte. Geyl heeft in zekere zin een heel deel van de Vlaamse opwerpingen tegen de Histoire de Belgique van Henri Pirenne neergeschreven in zijn Geschiedenis der Nederlandse Stam. Deze onderliggende stromingen konden in dit stuk niet aan bod komen. Geheel onvermeld wil ik ze toch niet laten.

A. Frederiks/Affiche 7/8-1-1945.

Alfred Döblin en het antisemitisme in Duitsland
Hans Ester

In het voorwoord van zijn in 1896 verschenen brochure *Der Judenstaat* schrijft Theodor Herzl: 'Der Gedanke, den ich in dieser Schrift ausführe, ist ein uralter. Es ist die Herstellung des Judenstaates. Die Welt widerhallt vom Geschrei gegen die Juden, und das weckt den eingeschlummerten Gedanken auf.[1.]

Het antisemitisme, dat als voorspel tot de ontwikkelingen binnen Hitler's Derde Rijk in het interbellum al bedreigende proporties begon aan te nemen, is geen erfenis van de twintigste eeuw. Evenmin is het de nalatenschap van een bepaald land of van een bepaalde sociale groepering. Antisemitisme is een vrijwel universeel verschijnsel, dat feitelijk in de tijd van Mozes begint en zich in de huidige tijd in een andere vermomming opnieuw lijkt aan te dienen.

Rond de eeuwwisseling werd het gevaar van een groeiend antisemitisme o.a. scherp gezien door de katholieke graaf Heinrich Coudenhove-Kalergi (1859-1906). Hij promoveerde in 1901 aan de universiteit van Praag op een dissertatie over *Das Wesen des Antisemitismus.*[2.] Uitgaande van de verontrustende tekenen van zijn tijd, geeft Coudenhove-Kalergi een schets van het door hem consequent als religieus anti-judaïsme betitelde verschijnsel door de eeuwen heen. Het gevaar van de eigen tijd kon hij niet beter duidelijk maken dan door op zijn eigen, vroegere ontvankelijkheid voor het anti-judaïsme te wijzen, dat in de in 1893 door Theodor Fritsch gepubliceerde *Antisemitenkatechismus* een leerstellige vorm had aangenomen. Het werk van Coudenhove-Kalergi is opgezet als nuchter-wetenschappelijke verhandeling tegen deze *Antisemitenkatechismus*, waarin het door Coudenhove-Kalergi gewraakte woord in catechismusvorm als volgt is gedefinieerd:

> Was versteht man unter Antisemitismus? Anti heisst gegen und Semitismus bezeichnet das Wesen der semitischen Rasse. Der Antisemitismus bedeutet also die Bekämpfung des Semitentums. Da die semitische Rasse in Europa fast ausschliesslich durch die Juden vertreten is, so verstehen wir unter den Semiten im engeren Sinne die Juden. Antisemit heisst also in unserem Falle 'Judengegner'.[3.]

Zonder een al te schematisch historisch beschrijvingsmodel te willen hanteren, dat een direkte lijn trekt van Pruisen's politieke praktijk in het Tweede Rijk tot in het Derde Rijk der Nazi's, lijkt het me toch juist, om op bepaalde tendensen in het Wilhelminische Keizerrijk te wijzen. Nogmaals, ik wil niet beweren, dat de misdaden van Nazi-Duitsland noodzakelijkerwijs *moesten* voortvloeien uit de politieke theorie en praktijk in het Tweede Duitse Keizerrijk. Maar achteraf de geschiedenis overziend, kunnen zekere verschijnselen voor en na de eeuwwisseling niet anders dan als stevige voedingsbodem voor latere extreme vormen van antisemitisme worden beschouwd.

De dissertatie van Coudenhove-Kalergi probeert af te rekenen met iedere, op raskenmerken gebaseerde voorstelling van 'semitisch'. Voor hem is 'semitisch' slechts een begrip uit de taalkunde. Zijn resumee luidt dan ook: '*Es gibt keine semitischen Völker*' en: '*Es gibt keine semitischen Charaktereigenschaften*'.[4.] Het tweede gedeelte van zijn boek omvat een overzicht van de wijzen, waarop zich het anti-judaïsme in de verschillende fasen van de geschiedenis manifesteerde. Tevens probeert hij hierin een verklaring te vinden voor het verschijnsel van de rassehaat. Zijn zedelijke appèl aan de tijdgenoten luidt dan: hoe minder rassehaat in een

samenleving, des te meer ‘Aufklärung und Gesittung’[5.] met als moreel ideaal een samenleving, waarin die rassehaat niet meer voorkomt.

De voorbeelden, die Coudenhove-Kalergi geeft, kunnen moeiteloos worden aangevuld met fragmenten uit juridische literaire en andere teksten uit de Europese geschiedenis. Het zou te ver voeren, hier aan de hand van het Middeleeuwse recht of van andere documenten op de kwetsbare plaats van de jood door de eeuwen heen in te gaan. Ik wil in dit verband alleen op de pogingen van de Duitse Verlichting attenderen, om vooroordelen tegenover joden tegemoet te treden. Gotthold Ephraim Lessing's naam moet in dit kader met ere worden genoemd. Zijn hele werk vormt een grote veldtocht tegen vooroordelen, zo ook tegen die met een antisemitische strekking. Naast zijn toneelstuk *Nathan der Weise*, het Hooglied van de tolerantie tussen christen, jood en moslim, staat uit zijn jonge jaren het niet minder interessante, weinig bekende *Die Juden* (1749). In dit ernstige blijspel worden de joden ten onrechte beschuldigd van een overval op een baron. Het is verbijsterend om te lezen, met welke argumenten - die Lessing niet ten onrechte in zijn stuk liet verwoorden - de joden als de misdadigers der samenleving worden beschouwd. Maar de ware boosdoeners worden met behulp van een ‘Reisender’ ontmaskerd. Na de ontknoping maakt de redder zich als jood bekend. Het stuk eindigt met de volgende tweespraak:

> Der Baron: ‘O wie achtungswürdig wären die Juden, wenn sie alle Ihnen glichen!’ Der Reisende: ‘Und wie liebenswürdig die Christen, wenn sie alle Ihre Eigenschaften besässen!’[6.]

De ouverture tot de negentiende eeuw leek gevolgd te worden door een reëele statusverandering van de joodse Duitsers

in die negentiende eeuw zelf. De ideeën van de Franse revolutie hadden voor de joden emancipatie tot gevolg. Deze emancipatie leek een periode van assimilatie in te luiden, waarin voor het antisemitisme uit de aard der zaak geen plaats meer zou zijn. De vraag is, of onder de oppervlakte van de sociale veranderingen, van de in praktijk gebrachte Verlichtings-ideeën de oude voorstellingen en oordelen niet hun taaie leven voortzetten. Het verzet tegen de gedachtenwereld van de Franse revolutie kwam voor een belangrijk deel uit de kerkelijke hoek. Dat was niet verwonderlijk, omdat die Franse revolutie de kerk als een van haar mikpunten had beschouwd. Omdat de sociale vernieuwingsideeën van de Franse revolutie gekoppeld waren aan een anti-religieuze, tenminste anti-kerkelijke instelling, moest voor vele Duitse gelovigen in de negentiende eeuw dit hele bouwsel van ideeën wel een uiterst suspecte aangelegenheid zijn. Troon en altaar waren o.a. in Pruisen zo'n hecht bondgenootschap aangegaan, dat het ondergraven van de ene peiler der samenleving tegelijkertijd een ondermijning van de ander moest betekenen.

In het tweede gedeelte van de negentiende eeuw wordt het nadenken over wezen en positie van de kerk een van de meest geliefde theologische onderwerpen. Dit resulteert o.a. in de gedachte van de kerk als anti-revolutionair instituut. In deze grondstelling worden kerk en staat voor die samenleving, die haar christelijke karakter wil waarmaken, als complementaire grootheden gezien. De kerk krijgt in deze visie de taak, zaakwaarnemer van alle theologisch gefundeerde, geldende normen, ook op politiek gebied, te zijn. Reiner Strunk heeft dat in zijn boek *Politische Ekklesiologie im Zeitalter der Revolution* gedetailleerd duidelijk gemaakt.[7.]

Een van de invloedrijkste anti-revolutionaire theologen van de negentiende eeuw was Friedrich Julius Stahl. Samen met August Vilmar legde hij de grondslag voor een anti-revolutionaire geesteshouding, waarvan een tegen de wortel van de revolutie, de Verlichting der achttiende eeuw, gerichte kerkopvatting, ‘Ekklesiologie’, het logische gevolg was. Die ideeën hebben vrucht gedragen.

Voor Adolf Stoecker (1835-1909), een leerling van Julius Stahl, moest de aantrekkingskracht van de revolutionaire ideeën voor vele tijdgenoten worden toegeschreven aan de slechte sociaal-economische verhoudingen van die tijd. De anti-revolutionaire strategie, die hij ontwikkelde, moest daarom de sociaal-democratische beweging de revolutionaire wind uit de zeilen nemen. Voor dat doel richtte Stoecker in 1878 de ‘Christlich-soziale Partei’ op. De vraag, of Stoecker's sociale doelstellingen alleen maar middel waren om het grote doel, de bekering van de miljoenenstad Berlijn, te bereiken, kan hier alleen maar gesteld worden. Tijdgenoten bevestigen, dat de Duitse keizer aanvankelijk gecharmeerd was van de opwekkingsbeweging van zijn hofprediker. Later kwam Wilhelm II hierop terug. In een telegram van 28 februari 1896 schreef de keizer over Stoecker en de ‘politische Pastoren’: ‘politische Pastoren sind ein Unding. Wer Christ ist, der ist auch “sozial”, christlich-sozial ist Unsinn und führt zur Selbstüberhebung und Unduldsamkeit, beides dem Christentum schnurstracks zuwiderlaufend.’[8.] De afkeer van Stoecker's patroon heeft vermoedelijk ook ten nauwste te maken met Stoecker's veldtocht tegen de joden. Voor de proporties van het antisemitisme in de twintigste eeuw is de christelijksociale beweging van Stoecker van belang, omdat hij in zijn strijd voor christendom en sociale rechtvaardigheid in de eerste plaats de joden als tegenstanders beschouwde. Eerst nog aan de voorzichtige kant, werd zijn toon allengs steeds feller. Maximilian Harden schrijft over zijn ontwikkeling:

> Er hatte zuerst nur die Auswüchse des jüdischen Geistes bekämpft, in ziemlich ruhiger Tonart; das grosse Kesseltreiben, das gegen ihn begann, hetzte ihn in immer wilderen Hass hinein: er wurde ungerecht, vergass

die gewaltigen Anregungen, die das Volk des Buches der Menschheit gegeben hat, und bedachte nicht, dass er die stärksten Waffen von den Juden Lassalle und von Stahl entlehnt hatte, der bis in sein achtzehntes Lebensjahr auch ein Jude gewesen war.[9.]

Het resultaat was, dat Stoecker vrijwel alleen nog met zijn antisemitisme werd geïdentificeerd.[10.]

De invloed van de letterkunde bij de bevestiging van zekere antisemitische gevoelens moet hiernaast niet worden onderschat. Bij veel schrijvers, die nu als 'realisten' te boek staan, komen karikaturaal getypeerde Joden in hun werk voor. Het zijn vooral schrijvers als Gustav Freytag bij wie dit het geval is. Ik verwijs in dit verband naar de boeiende studie van Dieter Kafitz, waarin de persoonsconstellatie in de realistische roman - bijv. de tegenstelling tussen goede Duitser en slechte Jood - met het beeld, dat in de toenmalige werkelijkheid bestond, in verband wordt gebracht.[11.]

Ook is in dit verband de literatuurhistoricus Adolf Bartels (1862-1945) te noemen, die in zijn geschriften over de literatuurgeschiedenis een duidelijk onderscheid maakte tussen zuiver-Duitse schrijvers en Joden. Van zijn ideeën is in de tijd daarna dankbaar gebruik gemaakt. Enkele van de geschriften van Bartels zijn: *Kritiker und Kritikaster. Pro domo et pro arte* met als appendix *Das Judentum in der deutschen Literatur* (1903); *Lessing und die Juden. Eine Untersuchung* (1918) en *Gesundes deutsches Schrifttum* (1921). Bartels komt in zijn geschriften tot oordelen, die linea recta als uitbreiding van de antisemitische woordenschat konden worden binnengehaald. Geen wonder, dat er problemen kwamen, toen men na 1945 in zijn geboorteplaats Wesselburen een straat naar hem wilde vernoemen.[12.]

Wie de Duitse tijdschriften en dagbladen van de laatste decennia voor de eeuwwisseling leest, kan maar tot één conclusie komen: het antisemitisme stak overal de kop op. Door sommige tijdschriften werd het woord 'antisemitisme' zelfs als programma in het vaandel gevoerd.[13.] Daarom lijkt de door Theodor Herzl in *Der Judenstaat* uitgesproken zin de realiteit volledig te dekken:

> Denn tief im Volksgemüt sitzen alte Vorurteile gegen uns. Wer sich davon Rechenschaft geben will, braucht nur dahin zu horchen, wo das Volk sich aufrichtig und einfach äussert: das Märchen und das Sprichwort sind antisemitisch. Das Volk ist überall ein grosses Kind, das man freilich erziehen kann; doch diese Erziehung würde im günstigsten Falle so ungeheure Zeiträume erfordern, dass wir uns, wie ich schon sagte, vorher längst auf andere Weise können geholfen haben.[14.]

Zijn veel geciteerde, profetische woorden blijven verbijsterend:

> Die Notlage der Juden wird niemand leugnen. In allen Ländern, wo sie in merklicher Anzahl leben, werden sie mehr oder weniger verfolgt. Die Gleichberechtigung ist zu ihren Ungunsten fast überall tatsächlich aufgehoben, wenn sie im Gesetze auch existiert. Schon die mittelhohen Stellen im Heer, in öffentlichen und privaten Amtern sind ihnen unzugänglich. Man versucht sie aus dem Geschäftsverkehr hinauszudrängen: 'Kauft nicht bei Juden!'[15.]

Uit de verslagen van het op 29 augustus 1897 te Bazel gehouden eerste Zionistencongres spreekt de diepste ont-

roering over het optreden van Theodor Herzl. Herzl's doelstelling drukt de eerste zin van het conceptprogramma van dit congres uit: 'Der Zionismus erstrebt für das jüdische Volk die Schaffung einer rechtlich gesicherten Heimstätte in Palästina'.[16.] Zijn gedachten over de toekomst ontvouwde Herzl daarna o.a. ook in zijn utopische roman *Altneuland*, die in 1902 in Leipzig verscheen. De handeling van de roman strekt zich over enkele tientallen jaren uit en biedt een beeld van een uiteindelijk welvarend Palestina, thuisland van een nijvere gemeenschap, die het Europese dilemma van kapitalisme en socialisme achter zich heeft gelaten en in 'Mutualismus' samenleeft. Ook voor de relatie met de Arabische buren geldt dit mutualisme.[17.] Het zou meer dan veertig dramatische jaren duren, voordat tenminste een deel van Herzl's idealen in vervulling ging.

De assimilatie van de Joodse Duitsers bleek vooral in de tijd na de Eerste Wereldoorlog maar schijnbaar te zijn geweest. Steeds meer ging de onderscheiding Duitser - Jood in het bewustzijn van een grote groep mensen een rol spelen. Met het gevolg, dat diegenen, die Joodse voorouders hadden, zelf echter de band met die religieuze gemeenschap waren kwijtgeraakt en daarom deel van een geheel andere maatschappelijke geleding waren geworden, nu opeens Jood (volgens de voorstelling der anderen) moesten zijn. Die genoemde geleding had eerder met beroepsgroep of politieke overtuiging, resp. levensbeschouwing te doen dan met het toebehoren tot een geïsoleerde Joodse gemeenschap binnen de Duitse bevolking. Deze op een algemeen vooroordeel gebaseerde isolering van bepaalde mensen had tot gevolg, dat ieder, die dit etiket kreeg opgeplakt, buiten zijn wil om een lotsverbondenheid met zoveel anderen moest ondergaan. Of de Joodse Duitsers in de Republiek van Weimar wilden of niet, ze werden gedwongen, zichzelf in relatie tot een volk te zien, waarvan het lot tot nu toe mogelijk niet hun eigen individuele lot was geweest.

Vooral de geassimileerde Joods-Duitse intellectueel werd hierdoor gedwongen, zijn verhouding tegenover het verleden en de cultuur van het Joodse volk te overdenken, hierin een standpunt in te nemen. Er zou een aparte studie voor nodig zijn om de gevolgen van de gedwongen confrontatie met de Joodse erfenis voor de meest gezaghebbende intellectuelen van Joodse afkomst in detail te beschrijven. Vooral de biografieën, die door vertegenwoordigers van deze generatie geschreven zijn, vormen belangrijk materiaal.

De levensloop en het denken van *Alfred Döblin* (1878-1957) komt in dit perspectief symptomatisch karakter toe. Het wisselvallige karakter van Döblin's uitspraken over antisemitisme, Jodendom en assimilatie, zoals dat in zijn verschillende werken uit de tijd tussen 1918 en 1933 tot uitdrukking komt, is symptoom van een fundamentele identiteitscrisis. Ik kan hier niet in alle uitvoerigheid op dit - centrale - aspect van Döblin's biografie ingaan en verwijs naar het informatieve overzicht, dat Matthias Prangel in zijn monografie over Döblin geeft.[18.] Wel wil ik één geschrift van Döblin naar voren halen, omdat hij hierin zijn eigen situatie in het licht van het lot der geassimileerde Joods-Pruisische burgers bekijkt. Het gaat om: *Flucht und Sammlung des Judenvolkes. Aufsätze und Erzählungen*, dat in 1935 bij Querido in Amsterdam verscheen.

Uit Stettin naar Berlijn verhuisd, had het gezin Döblin zich bijna geheel onttrokken aan de Joodse traditie. De Joodse religie leefde voor de Döblin's niet meer. In zijn genoemde boek, dat in 1935 vanuit een totaal ander bewustzijn dan vanuit het verlangen naar assimilatie werd geschreven, geeft Döblin een verklaring voor het zijns inziens algemene verschijnsel van de assimilatie der 'Westjoden'. De negentiende eeuw is de grote tijd van de emancipatie der Westjoden geweest. Het

begin ligt in maart 1812, toen de Pruisische koning Friedrich Wilhelm III een edict ondertekende, waarin de Joden, die tot dan alleen maar woonrecht in Pruisen hadden gehad, tot Pruisische staatsburgers werden gemaakt. Döblin laat dit jaartal volgen door een globaal overzicht van het emancipatieproces, dat zich in de negentiende eeuw (na 1848 de tweede emancipatie) voltrok. Emancipatie hield assimilatie in: de geestelijk/religieuze achtergrond, die het Joodse volk door alle eeuwen van verstrooiing heen in stand had gehouden, verwaterde. Wie van afkomst Jood was, ging volledig op in dit Duitse Vaderland, droeg zijn (of haar!) steentje bij tot de culturele ontwikkeling van Duitsland, huldigde het patriotisme, bejubelde Borussia. Döblin geeft duidelijke illustraties van het nieuwe levensgevoel:

> 1812 schrieb ein Vorkämpfer der Emanzipation, David Friedländer: Sie hätten jetzt nur ein einziges Vaterland, das preussische, für das allein sie beteten, es gäbe nur eine einzige Muttersprache, die deutsche, sie sei eher angetan religiöse Gefühle hervorzurufen als das tote Hebräisch.[19.]

Of dit nieuwe levensgevoel volledig met de werkelijke sentimenten binnen Pruisen overeenstemde, vormt een vraag, die Döblin al bij zijn karakteristiek van het assimilatieproces in de negentiende eeuw stelt. Voor een volledig vertrouwen in de toekomst, totale erkenning als Duitser, waren er toch te veel anti-Joodse uitspraken van gezaghebbenden binnen politiek, cultuur en kerk. Daarom schrijft Döblin:

> Man hat die Juden, unter dem Vorwand sie zu emanzipieren und in die europäischen Staaten aufzunehmen, um ihre alte Nationalität betrogen. Die Juden, in der schweren Zwangslage ihrer Landlosigkeit, wurden veranlasst, sich ganz von ihrer alten Gemeinschaft zu trennen und nachdem sie alles aufgegeben haben, was Menschen zu Menschen macht, nach zwei drei Generationen widerruft man alles, dreht ihnen eine Nase, und sie stehen da gerupft wie Tölpel von einem Gauner, mehr als gerupft, ausgeleert und ausgeblutet, und der Henker freut sich: sie sind ihm in die Falle gegangen.[20.]

In de twintigste eeuw kwam de grote schok. Of men wilde of niet, men hoorde bij een ander volk. Over de gevolgen van de nieuwe ontwikkeling voor diegenen, die meenden, Duitser geworden te zijn, zegt Döblin:

> Was wir hier sehen und was wir nicht aussprechen können, ist das Endprodukt, das vorläufige Endprodukt, genauer Zwischenprodukt der so ersehnten jüdischen Emanzipation. Es sind Bröckel, die in der neuen Umgebung schmelzen und dabei die Konturen verlieren. Zur Auflösung gehört auch die Vereinzelung. Wir hätten an sich keinen Grund, gegen diesen Prozess zu sprechen. Es hat genug Auflösungen, Vermischungen von Völkern gegeben. Man könnte den Prozess ruhig zu Ende laufen lassen. Es wäre das Ende, das endlichendliche Ende der Judenfrage. *Aber*, *siehe da*, *der Prozess läuft nicht zu Ende.* Es gibt da immer wieder Dinge, die die Vereinzelten zwingen, sich - doch um ihren Stammbaum zu kümmern. Und wenn sie von innen nicht dazu kommen, so von aussen.[21.]

Of Döblin de accenten juist verdeelt door de breuk in het gewenste assimilatieproces vooral aan het bestaan der ‘Ostjuden’ als gesloten, traditioneel-Joodse groep toe te schrijven, betwijfel ik. Voor de verklaring van Döblin's

houding is van belang, dat hij in 1926 tijdens een reis door Polen met dit niet-geassimileerde Jodendom kennismaakte en tot nadenken over zijn eigen standpunt werd genoopt. In deze koppeling van antisemitisme en het bestaan der ‘Ostjuden’ uit zich toch een glimp van ongerechtvaardigd optimisme m.b.t. de mogelijkheden in Pruisen op zich. Maar als karakteristiek van de situatie, waarin de geassimileerde Joodse Duitser zich geplaatst zag, hebben zijn woorden algemene betekenis:

> Als eine schwere schwarze Wetterwand steht plötzlich über Allen die jüdische Geschichte. Man hat es nicht für möglich gehalten, man hat von ihr nur aus Büchern gelesen und nicht einmal gelesen, das schien abgetaner Kram, wir sind doch zwanzigstes Jahrhundert. Aber da zuckt es auch auf sie herunter mit Bedrängungen, Vertreibungen, Demütigungen, und es ist alles wieder wahr, ein realer Zusammenhang tut sich mit Schrecken oder mit Bitterkeit auf, es ist euch nicht gestattet, Einzelne zu sein, es ist ein schweres ernstes Wir da, das auf die Flüchtigen fordernd die Hand legt.[22.]

De adressaat van dit boek is de geassimileerde Joodse Duitser, die volledig hulpeloos staat tegenover deze nieuwe situatie. Zelfs de nieuwe identiteit, waarvoor hij zijn geestelijke achtergrond had ingeruild, wordt hem ontnomen. Daarom is volgens Döblin hernieuwde bezinning op het lot van het volk, waarmee de voorouders wel een sterke band bezaten, een eerste stap op weg uit een doodlopende steeg:

> Die Juden, dies kann man den Ausbruchwütigen nur sagen, stecken seit dem Verlust von Staat und Land trotz ihrer Zerstreuung über die ganze Erde wie ein Rudel gefangener Tiere in einem Käfig und nur gelegentlich gelingt es einem, sich durch das Gitter zu winden! Die Emanzipation hat da wenig geholfen. Sie hat materielle Hebung und furchtbare seelische Not gegeben. Aber sogar die materielle Hebung war nur auf Sand gebaut und wird jeden Augenblick zu nichte gemacht, da keine Sicherheit und kein Gesetz für Juden in der Welt ist. Denn zu einem Gesetz gehört ein Schwert, und das Schwert ist immer in der Hand der anderen.[23.]

Döblin's oplossing is in dit geschrift de zionistische oplossing. De uitweg naar een eigen territorium voor het Joodse volk verkiest hij boven iedere andere oplossing. In zijn boek gaat hij uitvoerig in op de levensbeschouwelijke premissen en moeilijkheden, die het scheppen van een eigen Joodse staat impliceert.

In het kader van mijn opstel is in de eerste plaats Döblin's schets van het gedwongen Jood-zijn van een grote groep Duitsers van belang. Met de beschreven situatie werd iedereen geconfronteerd. Het antwoord was voor ieder echter wel een persoonlijke aangelegenheid. Döblin schaart zich achter Herzl, die al in de negentiende eeuw een ontwikkeling had voorzien, waarbij velen zich in de dertiger jaren van deze eeuw de ogen moesten uitwrijven.

Eindnoten:

1. Theodor *Herzl, Wenn ihr wollt, ist es kein Märchen*, Altneuland / Der Judenstaat, Ed. Julius Schoeps, 1978, p. 197.

2. In 1935 verscheen een ietwat gewijzigde versie van dit proefschrift. De wijzigingen werden aangebracht door de dochter van de auteur, R.N. Coudenhove-Kalergi, die er tevens een uitvoerige, actuele inleiding bij schreef: *Judenhass von heute.* In haar inleiding gaat R.N. Coudenhove-Kalergi o.a. in op de antisemitische munt, die uit het valse en vervalste geschrift *Die Protokolle der Weisen von Zion* werd geslagen.
3. Ibid., p. 102.
4. Ibid., p. 141.
5. Ibid., p. 142.
6. Gotthold Ephraim *Lessing*, Die Juden. In: G.E.*L.*, Das dichterische Werk, Bd. 1, Dünndruck-Ausgabe, dtv-Bibliothek, 1979, p. 414.
7. München 1971.
8. Bron: Die Grenzboten (Leipzig), Jg. 55, 2. Vierteljahr, 1896, p. 375-380.
9. M. *Harden*, Stoecker, In: M.*H.*, Köpfe, Berlin ^{6}1910, p. 180.
10. Dat was niet verwonderlijk, wanneer we aan Stoecker's publicaties denken. In 1905 verscheen van zijn hand het opstel ‘Die Anfänge der antijüdischen Bewegung in Berlin. Eine Jubiläumsbetrachtung’. In: Neue Christoterpe (Halle/s. en Bremen), Jg. 26, 1905, p. 343-363. Aan het slot wordt het zionisme als overwinning van de anti-Joodse beweging gevierd.
11. Dieter *Kafitz*, Figurenkonstellation als Mittel der Wirklichkeitserfassung. Kronberg/Ts. 1978.
12. Zie bijv.: Horst *Heitzenröther*, Beim Bartels des Propheten. In: Neue Deutsche Literatur (Berlin), Jg. 14, Heft 7, juli 1966, p. 92-94.
13. Op 3 maart 1895 verscheen bijv. het eerste nummer van het door Richard Nordhausen geredigeerde antisemitische tijdschrift ‘Deutscher Michel’.
    In Leipzig verscheen op 1 oktober 1890 het eerste nummer van het door Erwin Bauer gestichte maandblad met antisemitische strekking: ‘Das zwanzigste Jahrhundert’. Er waren gelukkig ook tegenkrachten. Op 1 januari 1891 verscheen onder redactie van Karl Schmidt het eerste nummer van het weekblad ‘Mitteilungen aus dem Verein zur Abwehr des Antisemitismus’ (Berlijn). In het bijzonder de negentiger jaren van de vorige eeuw laten een via brochures, boeken en tijdschriften gevoerde, felle discussie zien tussen voor- en tegenstanders van het antisemitisme.
14. Op. cit., p. 202.
15. Ibid., p. 207.
16. Ibid., p. 5, geciteerd naar de inleiding van J. Schoeps.
17. Het vruchtbaar maken van de woestijn is een belangrijk thema in deze roman.
18. Matthias *Prangel*, Alfred Döblin, Sammlung Metzler Bd. 105, Stuttgart 1973.
19. Alfred *Böblin*, Flucht und Sammlung des Judenvolks. Aufsätze und Erzählungen. Neuausgabe Hildesheim 1977, p. 51.
20. Ibid., p. 48v.
21. Ibid., p. 16.
22. Ibid., p. 17v.
23. Ibid., p. 19.

Over socialisme en chocoladecake
De Engelse letterkunde tijdens het interbellum 1919-1939
James Brockway

In Groot-Brittannië was een van de merkwaardigste aspekten van het Interbellum, dat het inderdaad als een periode tussen twee oorlogen werd beleefd, ook in de literatuur. Dat wil zeggen, dat tijdens de eerste helft van dit tijdperk van 1919 tot 1929, de Eerste Wereldoorlog (waarin de Russische Revolutie, niet te vergeten, had plaatsgevonden) geleid heeft tot een drang om al die narigheid, al die weerzinwekkende *realiteit*, achter zich te laten en, zo mogelijk, te vergeten.

Onder velen leidde deze drang tot frivool en buitensporig gedrag. In de Britse literatuur heeft het Interbellum zich onder andere in nostalgie uitgedrukt - een nostalgie naar de veilige toestanden van weleer, zoals bijvoorbeeld in romans als *The Forsyte Sage* van John Galsworthy, een romanreeks, die reeds in 1906 van start was gegaan en nog heden ten dage gelezen wordt; er was echter ook een cynisch maar niettemin escapistisch romanticisme, getuige de enorme populariteit van de romans van Michael Arlen (een Armeniër) met veelzeggende titels als *The Romantic Lady* (1921), *These Charming People* (1923) en zijn best-seller *The Green Hat* uit 1924; en de highbrow literatuur waaronder de vroege titels van Aldous Huxley, *Crome Yellow*, *Those Barren Leaves*, *Antic Hay* (1921-25) een psycho-analytisch-gerichte, spottende satire, die eerder met personen dan met sociale toestanden te doen had. Dergelijke romans, en niet romans over de oorlog, gaven de toon aan. Niettemin leefde men nog in de schaduw van de afgelopen oorlog. Over de tweede helft van deze periode viel echter ook een schaduw, maar deze keer uit een andere richting; uit de toekomst. De omwenteling kwam na 1929, na de grote economische en financiële crisis van dat jaar. Toen brak het tijdperk aan van 'the Auden Generation'. Dit was een periode van groter politiek bewustzijn, van groeiende agitatie en aktiviteit onder de jonge linkse intellectuelen van de universiteiten van Oxford en Cambridge, maar tevens een tijd waarin denkende mensen (steeds een kleine minderheid) reeds hadden beseft, dat een botsing met het fascisme en het nazisme niet kon uitblijven, Het komend konflikt wierp zijn schaduw vooruit!

In die zin was het tijdperk 1919-1939 in Groot-Brittannië zeer zeker en zeer bewust een 'Interbellum'-periode. Deze uitdrukking is dus meer dan een handig etiket, dat uit twee data - 1919 en 1939 - is samengesteld. Die jaren begon men met de leuze 'Vergeet maar al de verschrikkingen van de collektivistische ramp die achter ons ligt' (want oorlog is altijd collektivistisch), maar men zag zich halverwege gedwongen, die leuze te veranderen in 'Bereidt u voor op de komende collektivistische holocaust'. Het was een periode van vrede, waarvan de stemming en de sfeer door twee oorlogen werden bepaald.

Het heeft weinig zin in deze kolommen een algemeen overzicht van de literaire produktie in Groot-Brittannië tijdens de jaren 1919-1939 te geven. Ten eerste: er is te veel stof; ten tweede: er zijn al boeken genoeg, waarin zulke overzichten te vinden zijn; ten derde: feiten zijn nu eenmaal feiten en kunnen niet verzonnen of uit de lucht worden gegrepen, zodat mijn taak een heel vervelende zou worden: nl. wat anderen al geschreven hebben, in resumévorm overschrijven. Wat ik hier wel kan doen, is aandacht vragen voor een paar van de markantste en interessantste kenmerken, ontwikkelingen en figuren van de periode. En als ik dat ga doen, dan doemt een lange, vrij sombere, ernstige figuur op, een Amerikaan die *plus anglais que les Anglais* werd, namelijk Thomas Stearns Eliot.

Gedurende deze hele periode werd de Engelse poëzie door T.S. Eliot gedomineerd, door hem en de vernieuwing, die hij met zijn gedicht *The Waste Land* (1922) teweeg had gebracht; echter niet slechts door zijn poëzie maar ook door zijn kritische beschouwingen en door zijn redakteurschap van het literaire tijdschrift 'Criterion', dat tussen 1922 en 1939 verscheen.

Deze vernieuwing betekende dat het zoete lyricisme in de Engelse poëzie plaats moest maken voor verzen die intellectueler van aard en inhoud waren, meer literair ook, maar tevens kon in de verzen gewone taal worden gebruikt. In plaats van:

Softly along the road of evening
   In a twilight dim with rose,
Wrinkled with age, and drenched with dew,
   Old Nod, the shepherd goes.

(Walter de la Mare)

kregen wij:

My nerves are bad tonight. Yes, bad. Stay with me.
Speak to me. Why do you never speak? Speak.
   What are you thinking of? What thinking? What?
I never know what you are thinking. Think.

(T.S. Eliot *The Waste Land*)

of:

The Church disowned, the tower overthrown,
   the bells upturned, what have we to do
But stand with empty hands and palms turned upwards
In an age which advances progressively backwards?
VOICE OF THE UNEMPLOYED (afar off):

   In this land
There shall be one cigarette to two men,
To two women one half pint of bitter
Ale.....

(T.S. Eliot *The Rock*)

Hoewel historisch gezien Eliot de belangrijkste dichter van deze periode was, lazen de meeste poëzieliefhebbers in die dagen een ander soort gedichten, namelijk het werk van de Georgian dichters dat in de reeks *The Georgian Poets* onder redaktie van de conservatieve Sir Edward Marsh verscheen. (Hier staat ‘Georgian’ voor de dichters uit de eerste jaren van de regering van Koning George V (1910-1935) en slaat niet zoals gewoonlijk op de achttiende eeuw in Engeland.)

Sir Edward Marsh en de dichter/redakteur J.C. Squire (later Sir John Squire), die de mening uitte dat *The Waste Land* van Eliot ‘nauwelijks de moeite waard was om af te drukken’, vormden toen met anderen de ‘Establishment’. Squire's literaire tijdschrift *The London Mercury* had 10.000 abonnees. Dus, Eliot of geen Eliot, Squire, die sterk ‘anti-highbrow’ was, een schrijver die met de Britse sportliefhebbers en bierdrinkers geïdentificeerd werd, kon nog steeds veel invloed uitoefenen als redakteur van de *Mercury*, maar ook als hoofdrecensent van het zondagsblad *The Observer.*

Het conservatisme, in de vorm van wat men de ‘Squirearchy’ noemde, wist dus de aanvallen van de vernieuwers te overleven, waaronder ook het uiterst eksperimentele en anti-traditionele werk in de ‘little magazines’, die tijdens en kort na de oorlog werden gesticht (1917-1920) bijvoorbeeld het tijdschrift *Wheels* (1916-1922) van de Sitwells en *Art and Letters* (1917-1920) van Herbert Read, een van de weinige oorlogsdichters, die heelhuids uit de Eerste Wereldoorlog kwam. Maar met de komst van de jonge dichters van de jaren dertig had het conservatisme het veel zwaarder te verduren.

In zijn helder geschreven en zeer onderhoudende boek *The Rise and Fall of the Man of Letters*, schrijft John Gross, thans hoofdredakteur van het *Times Literary Supplement*, de volgende woorden over de moderne periode: ‘Modern literature has gone on being modern for a very long time’, en als wij naar andere dominante figuren naast Eliot en Squire kijken, zien wij dat dat nog steeds George Bernard Shaw, James Joyce, Virginia Woolf en D.H. Lawrence waren, die hun werk reeds vóór de oorlog aan het publiceren waren.

De Eerste Wereldoorlog produceerde inderdaad een paar prozawerken over de oorlogservaringen, zoals *Memoirs of a Fox-Hunting Man* en *Memoirs of an Infantry Officer* (1928 en 1930) van de oorlogsdichter Siegfried Sassoon, die fel anti-oorlog was, en *Death of a Hero* door Richard Aldington, dichter en een vriend van D.H. Lawrence. Er ontstond echter niets dat vergeleken kan worden met Remarque's *Im Westen Nichts Neues* of *Le Feu* van Henri Barbusse.

T.S. Eliot door David Low.

Integendeel, gedurende de jaren twintig keerde de Engelse fiktie maatschappelijke onderwerpen en problemen de rug toe en concentreerde zich, zoals Joyce, Lawrence en Virginia Woolf dat trouwens al voor en tijdens de oorlog deden, op een onderzoek naar de aard, de verborgen aard - van het individu, onder andere, door het hanteren van de ‘interior monologue’ van Joyce en de ‘stream of consciousness’ van hem en Virginia Woolf. Hierdoor wilde men, onder invloed van de vindingen van Sigmund Freud op het terrein van de diepte-psychologie, laten zien, dat het individu en zijn daden, denken en gevoelens veel ingewikkelder, veel vager omlijnd, waren dan de grote romanschrijvers van de vorige eeuw, met uitzondering van schrijvers als Thomas Hardy en George Eliot (Mary Ann Evans), hadden willen toegeven.

Dit verklaart de aard van, bijvoorbeeld - een zeer bekend voorbeeld trouwens - Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* uit 1925, van de latere romans van D.H. Lawrence: *Aaron's Rod* (1922), *Kangaroo* (1923) en *The Plumed Serpent* (1926), en van een roman van Aldous Huxley als *Eyeless in Gaza*, die pas in 1936 verscheen.

In *Kangaroo* kan men kenmerkende woorden als de volgende tegenkomen, woorden die Lawrence in de mond van zijn hoofdfiguur, de auteur Richard Lovat Somers op bezoek in Australië, legt:

> No, the self is absolute. It may be relative to everything

> else in the universe. But to itself it is absolute. Back to the central self, the isolate, absolute self. The bulk of mankind haven't got any central selves, haven't got any. They're all bits... Damn the man in the street. Damn the collective soul...

En dit is dan de reaktie van de Engelse schrijver Somers op de propaganda voor Collectieve Arbeid, en voor een Sowjet van de 'World's Workers', die hij in Australië tegenkomt.

Deze pre-occupatie met het individu verklaart ook waarom in een van de belangrijkste romans van deze periode, een roman die met een politieke situatie te doen heeft, namelijk E.M. Forster's *A Passage to India* (1924), het probleem van de verhouding Engeland/India door middel van individuen en persoonlijke verhoudingen wordt benaderd. Forster was een produkt van het Cambridge dat het belang van 'personal relationships' voorop stelde. Hij heeft zelfs eens gezegd, dat hij eerder zijn land dan een vriend zou verraden, en dus zien wij in zijn grootste roman, hoe de situatie tussen India en de bezettende mogendheid, Engeland, behandeld en geïllustreerd wordt door middel van de psychologie, het gedrag en de reakties van verschillende figuren in dit boek, en vooral door de vriendschap tussen de Engelsman Fielding en de Indiase Aziz.

Een ander aspekt van deze concentratie op het individu en zijn psychologie was het nagenoeg totaal negeren door de Engelse schrijvers van die geweldige 'happening' in de wereld, de revolutie van Rusland, de overwinning die door Lenin behaald was en de stichting van een collectieve samenleving over een immens gedeelte van het oppervlak van de aardbol. Groot-Brittannië produceerde geen Brecht. Er was echter één schrijver die aandacht vroeg voor het lot van de miljoenen werklozen omstreeks het jaar 1930. Dat was Walter Greenwood, een man uit het volk, van wie in 1933 de roman *Love on the Dole* ('dole' = sociale steun) verscheen, gevolgd door een zeer succesvolle toneelversie. Dit was echter slechts 'a flash in the pan'; wat Greenwood later schreef was van geen belang.

Er was niettemin omstreeks het jaar 1930 een verandering ingetreden. Gedurende de jaren twintig was er onder de jongere schrijvers een reaktie ontstaan tegen de zelfgenoegzaamheid van de heersende klasse en de bourgeoisie in Engeland: tegen *ouders* en maatschappij. In een sterk anti-bourgeois, maar toch pro-highbrow tijdschrift als *The Calendar of Modern Letters*, dat door oud-studenten van de Universiteit van Cambridge was opgericht en werd geleid, en dat tussen 1925 en 1927 verscheen, kon men lezen van hun afkeer van 'the sickly, bourgeois animal consciousness of our age'. Toch bleef de belangstelling in deze kringen hoofdzakelijk van literaire en niet van politieke aard.

Gedurende de jaren dertig begon men meer oog te krijgen voor wat buiten aan de gang was, d.w.z. buiten de literatuur, buiten de muren van de universiteiten, buiten de veilige, ook soms ommuurde tuinen van de welgestelden, en óók buiten het eiland, dat Groot-Brittannië in bijna alle opzichten steeds was gebleven. Men keek - eindelijk - naar de werklozen, waarvan er toen meer dan drie miljoen waren. En men keek naar het vasteland van Europa.

Reeds in het jaar 1926, toen hij nog student aan de Universiteit van Oxford was en mederedacteur van *Oxford Poetry*, een jaarlijkse uitgave, schreven W.H. Auden en zijn medewerker Plumb in de inleiding tot deze verzenbundel:

> ...we would suggest that poetry which does not at least attempt to face the circumstances of its time may supply charming holiday reading, but vital interest, anything strictly *poetic*, it certainly will not. If it is a natural

preference to inhabit a room with casements opening upon Fairyland,
one at least of them should open upon the Waste Land...

Met andere woorden, niet alleen de romantische poëzie in de trant van John Keats (Fairyland) verdiende aandacht, maar ook de geëngageerde dichtkunst van Eliot (the Waste Land). Bovendien: de tijd was aangebroken, om de ogen te openen voor hetgeen in de wereld aan de gang was (‘the circumstances of the time’).

Auden en Stephen Spender, aangespoord door hun vriend, de prozaïst Christopher Isherwood, gingen regelmatig naar Berlijn of Wenen. Eerst waren ze geneigd, de vrijheid, de moderniteit, de jeugd, de afwezigheid van de Engelse bekrompenheid en de naaktcultuur van de republiek van Weimar te bejubelen, maar met de opkomst van Hitler en het Nazisme veranderde dit gejubel al gauw in een waarschuwende toon.

W.H. Auden, Stephen Spender, Cecil Day Lewis en Louis MacNeice, de laatste een in Londen wonende Ier, werden een begrip, waaraan men de portmanteau-naam ‘Mac-Spaunday’ verleende. Vooral de eerste drie waren linkse intellectuelen, sociaal en politiek gericht (een tijdlang was Spender lid van de Communistische Partij).

Day Lewis schreef regels als ‘You that love England... Can you not hear the entrance of a new theme?’ Niet langer kon hij als een individu leven en dichten (‘I sang as one / Who on a tilting deck sings / To keep their courage up’) want:

The red advance of life
Contracts pride, calls out the common blood...

Move then with new desires,
For where we used to build and love
Is no man's land, and only ghosts can live
Between two fires.

Voor de Engelse lezer betekende ‘red advance’ de vooruitgang van het socialisme en de ‘two fires’, òf de afgelopen en de komende oorlogen, òf de twee groeperingen: links en rechts. Men moest kiezen.

Spender, die meer op zichzelf was ingekeerd en een veel introspectievere poëzie dan Day Lewis en de extroverte Auden schreef, keek niettemin naar de wereld om zich heen en zag de armen, de oorlogsveteranen en de werklozen:

In railways halls, on pavements near the traffic,
They beg, their eyes made big by empty staring
And only measuring Time, like the blank clock...

...Time merely drives these lives which do not live
As tides push rotten stuff along the shore...

...But let the wrong cry out as raw as wounds
This Time forgets and never heals, far less transcends.

In zijn ‘Eclogue for Christmas’ begint MacNeice met:

A: I meet you in an evil time.

B: The evil bells
Put out of our heads, I think, the thought of everything else...

en hij schrijft verder over:

The excess sugar of a diabetic culture
Rotting the nerve of life and literature;

en over:

Men who put beer into a belly that is dead,
Women in the forties with terrier and setter who whistle and swank...

en zegt:

It is time for some new coinage, people have got so old...

En hoewel MacNeice meestal een lyrische toon bewaarde, zelfs in zijn korte lyrische gedichten hoorde men de waarschuwing:

The sunlight on the garden
Hardens and grows cold,

(...)

When all is told,
We cannot ask for pardon.

Maar vooral Auden, wiens *Poems* (1930) een mijlpaal vormde, kon verzen schrijven, waarin aan de intellectuele en literaire toon van Eliot een opgewekt-zangerige, ritmische, populaire veerkrachtigheid werd toegevoegd, iets dat soms aan de oude balladen van weleer deed denken, iets dat zowel joyeus als vermanend was en dat een sterke aantrekkingskracht bezat.

In *The Orators* van 1932 leest men:

'O, where are you going?' said reader to rider,
That valley is fatal when furnaces burn,
Yonder's the midden whose odours will madden,
That gap is the grave where the tall return.

Maar in *Look*, *Stranger* van 1936, in een gedicht opgedragen aan Geoffrey Hoyland, heeft hij een eigen lyrische vorm ontwikkeld, die heel eigentijds aandeed en die het perfekte vehikel bleek voor het overbrengen van zijn ideeën. Hier schrijft hij over de Engelsen, over zichzelf en zijn medeauteurs, die veilig in hun tuinen liggen ('in gardens where we feel secure'):

And, gentle, do not care to know,
Where Poland draws her Eastern bow,
   What violence is done;
Nor ask what doubtful act allows
Our freedom in this English house,
   Our picnics in the sun.

In het beroemde gedicht aan Christopher Isherwood gewijd, dat met de bekende regel 'August for the people and their favourite islands' aanvangt, drukt hij de hoop

uit, dat Isherwood met zijn pen voor de gevaren van de zelfgenoegzaamheid zal waarschuwen en zal laten zien, dat men actief moet worden:

> So in this hour of crisis and dismay,
> What better than your strict and adult pen
> Can warn us from the colours and the consolations,
> The showy arid works, reveal
> The squalid shadow of academy and garden,
> Make action urgent and its nature clear?
> Who give us nearer insight to resist
> The expanding fear, the savaging disaster?

Samen met Isherwood schreef Auden tijdens de jaren dertig ook toneelstukken (*The Dog Beneath the Skin* en *The Ascent of F6*). Dit waren toneelstukken van een nieuw, modern soort, charade-achtig, en vol kritiek op de Britse samenleving en waarschuwingen voor het naderend gevaar; maar ook vol humor en verve. Ik herinner me nog de opwinding, die wij als jonge studenten voelden, na zo'n opvoering te hebben bijgewoond - het gevoel, dat er tenminste iemand was met helder inzicht, die het gevaar van Hitler begreep en ons volk wakker wilde schudden.

Ook Stephen Spender schreef een toneelstuk, dat ik in Londen zag opgevoerd, maar dit was veel somberder: *The Trial of a Judge*, over een liberaal-denkende rechter die door de fascisten wordt vervolgd en klein gekregen. Spender schreef ook een boek met zijn politieke credo onder de titel *Forwards from Liberalism*, dat als een ‘Left Book Club’ editie verscheen (waarover later meer).

Met de opkomst van Hitler, de agressie die Mussolini in Abessinië aan het plegen was en vooral met het uitbreken van de Burgeroorlog in Spanje tussen de regering (de Republiek) en de fascistische opstandelingen onder Generaal Franco, was het conflikt waarvoor de linkse intellectuelen in Engeland steeds hadden gewaarschuwd al begonnen.

Velen van deze Engelse intellectuelen gingen naar Spanje om te vechten, te helpen, of alleen maar om te kijken, en onder dezen bevond zich de jonge Christopher Caudwell (pseudoniem), die van 1907 tot 1937 leefde en in Spanje op het slagveld stierf.

Als Marxist was Caudwell vanzelfsprekend fel tegen de verering van het individu zoals deze zich in de Engelse literatuur van die jaren had uitgedrukt. Hij schreef hierover: ‘A great man is not just an individuality but an individuality given a collective embodiment and significance’. Caudwell's essays van literair-politieke aard in zijn twee boeken, *Illusion and Reality* en *Studies in a Dying Culture*, waarvan het laatste posthuum is verschenen, maakten in die jaren veel indruk, maar het is natuurlijk het werk van een vurig propagandist en daarom eenzijdig.

De links-geörienteerde dichters hadden een podium gevonden in twee beroemde anthologieën, die door Michael Roberts, samensteller van het *Faber Book of Modern Verse* (1936)- op zichzelf al een mijlpaal - werden verzorgd: *New Signatures* (1932) en *New Country* (1933). Er was een veel belangrijker podium, het tijdschrift *New Verse* onder redaktie van de vechtlustige Geoffrey Grigson, die een vurig aanbidder van Auden's gedichten was.

New Verse verscheen tussen januari 1933 en januari 1939 en publiceerde naast verzen ook kritische beschouwingen. Van dit tijdschrift schrijft Samuel Hynes in *The Auden*

Generation - Literature and Politics in England in the 1930s dat het 'meer goede gedichten door jonge dichters en meer afkeurende recensies publiceerde dan welk ander tijdschrift ook'. Grigson hield vol, dat het blad politiek neutraal was, maar daar de belangrijkste dichters van dit tijdperk toch links waren, kon het blad dat in de praktijk nauwelijks volhouden. Toch was Grigson's voornaamste criterium steeds 'goede kunst'. Hij was naast pro-Auden, anti bijna al het andere: anti-Sitwells, anti-middlebrow, anti-Bloomsbury, en dat is hij altijd gebleven. Grigson, zelf dichter, schrijft nog steeds en zijn stukken zijn meestal sterk polemisch.

Wat later trad een goede vriend van deze dichters als redakteur naar voren, namelijk John Lehmann met zijn reeks *New Writing*, wat tijdens de oorlog de bekende en zeer goedkope *Penguin New Writing* werd, waarvan in totaal veertig nummers verschenen, voordat men in 1950 met de publikatie moest ophouden. Lehmann, zelf vrij zwak als dichter, werd *de* impressario van de nieuwe letterkunde in Engeland. Hij besteedde veel aandacht aan werk uit Europa en andere landen en tevens aan werk van auteurs uit het volk, al behoorde ook hij tot de bekende Eton/Oxford of Cambridge-élite.

Naast de dichters waren het vooral de essayisten en niet de prozaschrijvers die als linkse propagandisten optraden. Weliswaar waren de eerste boeken van Christopher Isherwood geëngageerd in die zin dat hij 'de ouders', de vorige generatie, aanviel, bijvoorbeeld in *All the Conspirators* (1928) en *Lions and Shadows* (1938), terwijl hij de proza-passages verzorgde van de toneelstukken die hij samen met Auden schreef. Ook Rex Warner trachtte in *The Wild Goose Chase* (1937) en *The Professor* (1938) vernieuwing in de Engelse roman te brengen met werken die existentialistisch en heel on Engels waren.

De linkse essayisten hadden een eigen podium in *The Left Review*, dat in 1934 verscheen en het officiële blad van de 'British Writers' International' was en dus communistisch. In 1936 werd ook de Left Book Club door uitgever Victor Gollancz op touw gezet, die socialistische literatuur in boekvorm en in gemakkelijk herkenbare kaften (fel geel of fel oranje) bracht. Deze Club werd tussen 1936 en 1939 een begrip in Engeland.

Zeer invloedrijk op dit gebied was de essayist John Strachey, met zijn boek, *The Coming Struggle for Power* (1932), dat door de Left Book Club edities *The Theory and Practice of Socialism* en *Why you should become a Socialist* werd gevolgd. Van het laatste gingen 30.000 exemplaren in één week van de hand.

Strachey was een Nietzsche-enthousiast, onder andere omdat de Duitse filosoof vóór het gebruik van geweld was als een middel tot sociale verandering, en als socialist had hij veel kritiek op de Britse auteurs die wel met linkse ideeën speelden, maar die niet daadwerkelijk socialistisch handelden.

Zoals de lezer misschien reeds zal zijn opgevallen, kleeft er aan bijna al de hier genoemde Britse linkse intellectuelen iets vreemds. Want met uitzondering van Christopher Caudwell - in werkelijkheid Christopher St. John (uitgesproken: sindzjin) Sprigge- die de school op zestienjarige leeftijd verliet om verslaggever te worden, kwamen ze allen uit de welgestelde, heersende klasse en waren ze het produkt van de dure - de duurste - Engelse public schools Eton en Harrow, of van dergelijke scholen, en van de twee oudste en meest aristocratische universiteiten van Engeland: Oxford en Cambridge. Zij waren allen leden van wat men het 'Old Boys Circuit' noemde - de vriendenkring die er voor zorgde (en er soms nog steeds voor zorgt), dat zijn leden de beste en machtigste posten in de Britse samenleving kregen - ook in de letterkunde.

Zelfs van Strachey, die in het begin met Sir Oswald Mosley, later leider van de Britse fascistische partij, in de 'New Party' samenwerkte, is gezegd, dat hij socialist werd, omdat hij als jongen te Eton er niet in is geslaagd, lid te worden van het cricket team van zijn beroemde school. Als student te Oxford was de man, die later *Why you should become a Socialist* schreef, een van de 'dandies' en dat wil zeggen, dat hij tot de verwende, sterk anti-socialistische, zeer zelfingenomen en élitaire groep behoorde, die auteurs als Evelyn Waugh, Cyril Connolly, Peter Quennell en Harold Acton voortbracht. 'He wrote poetry, played cricket in a ribboned woman's hat, and breakfasted at noon on chocolate cake and crème de menthe', schrijft Martin Green over hem in *Children of the Sun* (1977). Dit boek is een satirische studie van de 'dandies' in de Engelse literatuur na de Eerste Wereldoorlog, een boek dat in de literaire kolommen van Engeland veel stof deed opwaaien. Er kwam een woedende aanval op Green door de zoon van Evelyn Waugh, Auberon, die Green 'Scummer Green' en zijn boek 'drivel' (geleuter) noemde.

Door de aandacht te concentreren op de links-geörienteerde intellectuelen van de jaren dertig, moet ik niet de indruk wekken, dat dezen meer dan een kleine minderheid waren. Zij vormden zelfs als vernieuwers en socialisten een kleine linkse *élite.* Bovendien waren er, naast de vele schrijvers die politiek neutraal bleven, of die helemaal geen aandacht aan het politieke gevaar in Europa wilden besteden en liever veilig in hun Engelse tuin bleven liggen, om de metafoor van Auden te hanteren, ook uitgesproken rechts geörienteerden, die naar Spanje gingen om met Franco tegen de republikeinen te vechten. Dit deed, onder anderen, de rechtse katholieke dichter Roy Campbell, het type van de stoere man en stierenvechter en de verbeten vijand van al de 'MacSpaundays'.

Er was onder de linksen echter één schrijver, die niets van de 'fellow-travelling inteligentia' en de 'salon-socialisten' moest hebben, en die ook, hoewel hij naar Spanje ging om tegen Franco te vechten, anti-Marxist was, maar tevens anti-'dandy'. Martin Green noemt hem, samen met de kritikus F.R. Leavis en de door deze kritikus buitensporig bewonderde D.H. Lawrence, een van zijn drie belangrijkste leermeesters. Ik bedoel de eveneens in Eton opgevoede Eric Blair, die bekend werd onder de naam George Orwell. Orwell lijkt mij de belangrijkste en sympathiekste van de linkse prozaïsten van de jaren dertig en daarna, een 'honourable man', die, hoewel hij liever een succesvolle romanschrijver had willen worden, uiteindelijk als publicist op het gebied van de maatschappelijke kritiek beroemd werd, al was het pas tegen het eind van zijn te korte leven. Orwell stierf in 1950 op 47-jarige leeftijd.

Volgens Orwell hadden 'MacSpaunday' en de linkse essayisten geen flauw idee hoe de Britse arbeidende klasse, voor wie ze wilden opkomen, in werkelijkheid was. Hij viel hen in 1937 aan in *The Road to Wigan Pier* (die lelijke industriestad heeft namelijk geen pier) en schreef over de ervaringen van zijn leven onder de arbeiders en armen in *Down and Out in London and Paris* (1933).

Hispanisme in het interbellum
Anton Constandse

De belangstelling voor Spanje was in Nederland na de eerste wereldoorlog gering. Er waren berichten over de pro-Duitse gezindheid van koning Alfonso XIII, over diens roekeloze oorlog in Marokko, en er werd zelfs een brochure vertaald van de hand van de bekende romanschrijver Blasco-Ibáñez tegen deze vorst. De auteur genoot in Europa een aanzienlijke bekendheid door zijn realistische verhalen, waarin voor buitenstaanders ook een exotisch element niet ontbrak. Met name als het ging om de tuinen van Valencia, de wijn, de stierengevechten, de anticlericale rebellen was er een klankbord aanwezig, ook in ons land. Verzet tegen de koning was ook gepleegd door de zeer veelzijdige, en meer gecompliceerde schrijver Miguel de Unamuno. Hij was verbannen naar het eiland Fuerteventura, met behulp van Franse vrienden vandaar gevlucht naar Parijs, en daar had hij in 1925 een reeks bloemrijke en agressieve verzen gepubliceerd tegen het regime van de koning, die van 1923 tot 1930 zijn generaal Primo de Rivera had belast met de dictatoriale leiding van de regering. Maar aanvankelijk was Unamuno nog weinig bekend. Romans van Pío Baroja konden ook rekenen op een aantal bewonderaars. Zijn stijl was eenvoudig en direct, hij had de belangstelling van een cynisch geworden en teleurgestelde individualist voor het Spaanse anarchisme, zoals in zijn hier wel bestudeerde romans *El mundo es ansí* en *La ciudad de la niebla*, die spelen in kringen van anarchistische ballingen in Genève en Londen. Natuurlijk was er in beperkte mate ook wel aandacht aanwezig voor de Spaanse klassieken, en natuurlijk voor Cervantes, allereerst voor zijn Don Quijote. Carry van Bruggen wijdde een passage aan hem in haar boek *Prometheus* (1919), in 1921 vertaalde Dr. G.J. Geers van Cervantes de novelle *De doorluchte vatenspoelster* (met een inleiding), Annie Salomons schreef veel over Cervantes in 1923 in *Leven en Werken*, C.F.A. van Dam aanvaardde in december 1927 zijn functie van bijzonder hoogleraar in Utrecht met beschouwingen over deze auteur. Er bestaat dan een vertaling van de *Quijote* van de hand van C.L. Schüller tot Peursum met veel vrijheden, en deze wordt in 1930 herschreven door René de Clercq, met illustraties van Albert Hahn jr., die de romantische platen van Gustave Doré niet kunnen doen vergeten. Van Dam besluit dan met de dichter Weremeus Buning een nieuwe vertolking te vervaardigen, die in 1941 gereed komt. Natuurlijk wijden Geers en Brouwer in hun studies, die ze schreven voor *De Renaissance in Spanje* (1932) de noodzakelijke aandacht aan Cervantes, terwijl er veel wordt geschreven over een film met de beroemde zanger Tsjaljapin in de hoofdrol en over het symphonische drama van Richard Strauss. Dan breekt in juli 1936 de Spaanse burgeroorlog uit, en nu krijgt alles wat klassiek Spaans is een bijzondere dimensie. In zijn *Van oude en nieuwe christenen* schrijft in 1937 Menno ter Braak over ‘Don Quichotte, of de menselijke waardigheid’. Lou Lichtveld wijdt aan de dolende ridder ook aandacht in zijn boek *De sfinx van Spanje.* Naar ons land komt de progressieve katholieke auteur José Bergamín (van het tijdschrift *Cruz y Raya*) die in Amsterdam en Den Haag (daarbij was Menno ter Braak aanwezig als redacteur van het dagblad *Het Vaderland*) lezingen houdt, onder andere over *Spanje en Cervantes* (‘Eenzaam en verlaten staan we in de wereld’; ‘Spanje en Cervantes voor de poorten van de hel’). Professor van Dam werkt intussen aan een nieuw groot woordenboek, waarvan het eerste deel verschijnt in 1932, het tweede in 1937, hij publiceert voor studenten leerboeken, onder andere over taalkunde, spreekwoorden en gezegden, maar hij draagt weinig bij tot de studie over Spaanse geschiedenis en literatuur, afgezien van zijn colleges in Utrecht. Sinds omstreeks 1930 wordt het hispanisme vooral gedragen en ontwikkeld door G.J. Geers, J.A. van Praag en Johan Brouwer. Ze

staan in 1936 aan de zijde van de republiek en tegenover Franco, ze hebben dan veel contacten met het Spaanse gezantschap en organiseren bijeenkomsten om steun aan de republiek te bepleiten. Zonder de achtergrond van de burgeroorlog is het hispanisme niet meer te bezien.

G.J. Geers.

Geers was in Delft geboren en had in Leiden gestudeerd bij de beroemde professor Uhlenbeck. Hij promoveerde in 1917 op een proefschrift over de taal van een indianenstam. In Madrid was hij 'huisleraar' van de kinderen van de toenmalige gezant; en niet alleen werd hij daar een specialist inzake de kennis van het Spaans, hij werd er ook communist. Dit had tengevolge dat hij Spanje moest verlaten. Maar evenals Gorter brak hij spoedig met het leninisme, werd een aanhanger van het radencommunisme (wel sowjets, maar geen dominerende partij) daarna van het anarcho-syndicalisme. Terug in Nederland ontwikkelde hij zich weldra tot een erkend hispanist, en in 1928 werd hij in Groningen toegelaten als privaatdocent in het Spaans. Daar was het dat hij - met de romanist Sneuders de Vogel - Johan Brouwer kon doen promoveren op een dissertatie inzake de Spaanse mystiek. Leraar Nederlands was hij in Enschede en Den Haag (waar hij zich in 1932 vestigde) om onmiddellijk na de oorlog hoofdredacteur te

worden van een kortstondig dagblad, voortgekomen uit de illegaliteit. In 1946 werd hij in Groningen lector in het Spaans, in 1961 - een jaar voor zijn afscheid, met een rede over 'Cervantes en de vrijheid' - nog professor. Aan deze universiteit was hij een uiterst markante, in rang onvoldoende gewaardeerde persoonlijkheid. Hij was zelfs in het Humanistisch Verbond een te kritische denker. Afgezien van zijn belangstelling voor een zeer links socialisme had hij zich op de psychoanalyse geworpen, hij kende het werk van Wilhelm Reich die met zijn 'sexpol' (sexuele politiek) een sociale revolutie poogde te bevorderen door de mensen los te maken van de geldende sexuele moraal, die 'lustvijandig' werd geacht. Hij was een der weinige hispanisten die juist in de Spaanse literatuur het woekeren van 'Freudiaanse' complexen heeft gesignaleerd, trouwens op grond van analyses van de Weense school. De contacten, die ik zelf sinds 1928 met hem had, hebben er toe geleid dat ik in 1938 de eerste omvangrijke studie heb gepubliceerd over Wilhelm Reich. Toen ik in 1951 op deze basis mijn proefschrift over *De Spaanse barok en Calderón de la Barca* verdedigde, had Geers in 1950 in *De Nieuwe Stem* zijn daarmee parallel lopende essay geschreven over 'De psychologische basis van de barok'. Overigens had hij in zijn boekje over *Lope de Vega, zijn geest en zijn werk*, een publicatie van *De Vrije Bladen* (1935) het martelende zondebesef en de verminking van Eros al aan de orde gesteld. In de inleiding van deze studie schreef hij vol zelfbewustzijn, geconfronteerd met theologen en katholieke commentatoren: 'Zonder gebed, zonder aanroeping, zal ik alleen moeten doen, wat ik alleen, nu in 1935, hier in Holland, kan'.

Afgezien van de unieke mogelijkheid, om de psychoanalyse toe te passen op de Spaanse literatuur, had hij (leerling van Uhlenbeck!) zich ook bezig gehouden met de basis-structuur van de versificatie, onder andere in het vaktijdschrift Neophilologus, want hij achtte de versregel met vier heffingen de grondslag van de oudste poëzie. Zijn wetenschappelijke betekenis is, door gebrek aan leerlingen, nooit behoorlijk tot uiting gekomen. Voorzover hij faam verwierf bij het grotere publiek was dat door zijn vertalingen, van novellen van Cervantes en van romans van Unamuno, later (na de oorlog) ook van het werk van Ortega y Gasset. In feite was hij noch een geestverwant van Unamuno, noch van Ortega, en hun speculatieve, deswege soms opzienbarende gedachten kon hij persoonlijk zeer kritisch bezien. Wat Unamuno aangaat: aan diens werk had hij in 1928 zijn openbare les gewijd in Groningen. Deze schrijver van unieke romans worstelde met het Godsbegrip en het christendom. Hij was naar zijn rede geoordeeld een atheïst, maar hij wilde onsterfelijk zijn en daartoe begeerde hij te geloven aan een godheid, die hem zulk een voorrecht zou kunnen schenken. Als romanschrijver had hij ongewoon diepzinnige invallen en gedachten. Wat dit aangaat was Ortega veel meer een succesrijke journalist met historische bespiegelingen, die hoogst twijfelachtig konden zijn. Beiden hadden gemeen dat ze verachting en angst hadden voor massa's. En zo moet Geers het ook wel hebben gevoeld, al was hij dan een socialist, en die anderen autoritaire individualisten. Ortega had van allerlei gemeen met onze Huizinga, die de komst vreesde van de heerschappij der menigte, en de 'schaduwen van morgen' werden geworpen zowel door het communisme als door het fascisme. Geers voelde met dit liberalisme wel verwantschap, maar slechts voorzover het de angst betrof voor een autoritair communisme, want van een libertair socialisme bleef hij voorstander. In 1932 publiceerde hij met Johan Brouwer *De Renaissance in Spanje*, een grondige documentatie over de verscheidene kunsten in de Spaanse Gouden Eeuw. In Den Haag organiseerden beide auteurs met J.A. van Praag bijeenkomsten, die gewijd waren aan de Spaanse letterkunde, o.a. een 'Spaanse week'. En in hotel De Witte Brug sprak door hun toedoen eens Ortega y Gasset, die een aantal spitsvondigheden

ten beste gaf, en nadien in een Argentijnse krant intelligente onzin over het Nederlandse volkskarakter ten beste gaf, uitgaande onder andere van... het fietsen. De ‘boekverkoper’ en antiquair Gé Nabrink was toen een der eersten, die zich wijdden aan de import van het Spaanse boek in ons land.

Toen in 1936 de burgeroorlog uitbrak aarzelde Geers geen ogenblik om zich te keren tegen de muitende generaals. Hij was onder de conservatieve regeringen die ons land in de jaren na 1930 rijk was - meestal georiënteerd op of door Colijn - een zodanig erkende hispanist, dat hij secretaris was van de staatscommissie, die de examens middelbaar-Spaans moest afnemen. Tot die commissie behoorden wel Brouwer en van Praag, later ook van Wijk, maar niet van Dam, die buiten deze kring stond. Geers was zeer actief bij het verdedigen van de republiek. Toen de Duitsers ons land bezetten moest van Praag - als Jood - de commissie verlaten, en weldra ook Brouwer. De toenmalige overheid, vertegenwoordigd door een pro-Duitse secretaris-generaal, wenste professor van Dam in de commissie te benoemen. Geers weigerde zonder van Praag en Brouwer verder te gaan, wat tot gevolg had dat er geen examens meer konden worden afgenomen. Het was wonderlijk genoeg dat hij zelf buiten de gevangenis bleef. Na de oorlog wilde hij geen contacten meer hebben met de Spaanse ambassade, hoewel daarin de hertog van Baena, die nadrukkelijk zeide geen falangist te zijn, wel toenadering zocht tot de Nederlandse hispanisten en ook de sympathie had van Geers. Deze weigerde echter een voet te zetten in de ambassade (‘Spaanse bodem’) en toen de Duque de Baena afscheid nam van ons land, moest hij op de stoep van de ambassade verschijnen om daar Geers de hand te drukken, die hem overigens wel persoonlijk eerde met een oorspronkelijk Spaans gedicht.

J.A. van Praag.

Minder opvallend, maar wel boeiend was de persoonlijkheid van J.A. van Praag. Hij was reeds meester in de rechten en voorbestemd voor het zakenleven, toen zijn liefde voor de literatuur de overhand kreeg. Hij was gefascineerd door de geschriften van de Portugese Joden (in het algemeen van Spaanse herkomst) die na de tachtigjarige oorlog naar ons land kwamen, wijdde zich aan het Spaans en werd in 1927 aan de Amsterdamse universiteit toegelaten als privaatdocent. Dezelfde instelling benoemde hem in 1930 tot lector, en na de oorlog - die hij gelukkig overleefde - tot hoogleraar. Hij was geen socialist, maar niet gelovig in de traditionele zin. Reeds in 1922 (nog slechts 27 jaar oud) had hij een boek geschreven, in het Frans, over de rol die in de zeventiende en achttiende eeuw Spaanse toneelstukken in ons land hadden gespeeld. In tal van tijdschriften had hij zeer belangwekkende essays gepubliceerd over Nederlandse vertalingen van Spaanse werken, over Spaanse bronnen van Nederlandse literatuur, en in het buitenland was zijn faam niet gering: daar heeft hij zijn meeste wetenschappelijke studies gepubliceerd. Hij was jarenlang medewerker aan publicaties van de Uitgeverij Elsevier, dus ook de voornaam-

ste auteur inzake Spanje en Spaans-Amerika van de Winkler-Prins-Encyclopedie. Zijn fijnzinnige kennis van de Spaanse taal, letterkunde en geschiedenis, zijn publicaties over Cervantes, Quevedo, Lope de Vega, Calderón, over de moderne Spaanse auteurs zoals Pío Baroja, Rubén Darío, Nicolás Guillén vielen op. De eruditie van Mr. Dr. J.A. van Praag werd algemeen bewonderd, zijn positie in de kringen der hispanisten was onbetwist. Hoewel voor de oorlog de enige kenner van het Spaans met de titel van professor C.F.A. van Dam was, kon deze in genen dele bogen op het prestige van Geers, Brouwer of van Praag. Dat was een zonderlinge situatie.

Tijdens de Spaanse burgeroorlog bestond er geen enkele twijfel aan de gezindheid van doctor van Praag. Allicht niet: Franco werd daadwerkelijk gesteund door Hitler-Duitsland, en van Praag voelde zich zeer verbonden met 'het Jodendom' als een internationale factor van filosofie en literatuur. Vrij kort na de Duitse bezetting werd hem het recht ontnomen, nog langer college te geven aan de universiteit van Amsterdam. Dit feit leidde tot het drama, waarbij Johan Brouwer zo nauw betrokken werd. Van Praag slaagde er in 'onder te duiken' en na de bevrijding werd hem een woning in Santpoort toegewezen, die een centrum zou worden van hispanisme.

Jonas Andries van Praag was wel de in het buitenland meest bekende Nederlandse hispanist. Afgezien van zijn medewerking aan studieboeken en encyclopedieën, zijn na-oorlogse werken over de geschiedenis van de Spaanse letterkunde, heeft hij als vorser en ontdekker van teksten baanbrekend werk verricht inzake de relaties tussen de Spaanse en Nederlandse culturen, terwijl hij een der eersten was om belangstelling te tonen voor de literatuur van Latijns-Amerika, dat hij ook verscheidene malen bezocht. Zonder op politiek gebied geëxponeerd te zijn was hij in de reeks van Nederlandse hispanisten een kunstzinnige deskundige van groot formaat.

Johan Brouwer.

Toen ik in 1928 in Utrecht de colleges volgde van professor van Dam deed zich een opmerkelijk incident voor. Er verscheen een magere jongeman met een spits gelaat, een ietwat hooghartige intelligentie, die kennelijk het Spaans behoorlijk had bestudeerd. Hij kwam onmiddellijk in conflict met van Dam, hij vocht diens beweringen aan, betwistte vertalingen en corrigeerde opmerkingen over Spaanse literatuur. Het werd een ongewoon schouwspel, want van Dam was autoritair, geen student kon eigenlijk iets goed doen, en er was bijna sprake van een strijd om gezag. De periode duurde kort, want Brouwer verdween, naar later bleek om in Groningen Frans en Spaans te studeren, zodat hij daar twee volledige lesbevoegdheden verwierf. Aan deze universiteit promoveerde hij ook in 1931 op een proefschrift over *De psychologie der Spaanse mystiek.* Toen Brouwer in 1928 in Utrecht opdook volgden hem weldra vreemde geruchten, en het was onduidelijk, door wie ze werden verspreid. In elk geval kwam hij uit de gevangenis. Inderdaad: hij had voor zendingsleraar gestudeerd in Oegstgeest, en in verband daarmee colleges in Oosterse talen gevolgd aan de Leidse universiteit. Daarop was een periode gevolgd van ontreddering en hij was betrokken geraakt bij een moord - gepleegd door zijn broer - op een woekeraar in Rotterdam. Zelf was hij veroordeeld tot zes jaar gevangenis (in Leeuwarden) wegens medeplichtigheid. Reeds toen mompelde men iets over Dostojewski, diens *Schuld en Boete*, en het bleek dat Johan Brouwer zelf in de rechtzitting (1922) de obsessie van deze roman naar voren had gebracht. De

geruchten over deze kwestie zijn hem steeds blijven volgen. Na zijn doctoraat heeft hij in Den Haag, in 1932, een bescheiden aanstelling gekregen aan de school voor taal en letterkunde, en in 1932 huwde hij daar. Zijn voorliefde voor de Spaanse mystiek heeft hem ertoe gebracht - en Geers maakte daarover schampere opmerkingen - katholiek te worden. Van die tijd af werd hij een uiterst vruchtbaar publicist. Hij werkte mee aan het dagblad *De Tijd*, aan het tijdschrift van de jezuïeten *Het Schild*, aan *De Nieuwe Eeuw*, en het was verrassend hoezeer hij naar de rechterzijde scheen te zwenken, al was dit moeilijk te rijmen met zijn persoonlijkheid. De Spaanse burgeroorlog dwong hem echter tot een keuze - voor 'links' - maar tevens zocht hij naar een betere financiële basis voor zijn arbeid. Hij vond die door zijn benoeming in Utrecht als leraar Frans aan een middelbare handelsschool, in 1939. Dit had nog al wat voeten in de aarde, maar de wethouder voor onderwijs, de SDAP'er Mr. Waslander, een prima-man in zulke delicate kwesties, wist de benoeming door te zetten. Waslander zelf werd onder de bezetting vrij snel als gijzelaar gearresteerd.

In de periode van 1932 tot 1940 heeft Brouwer een bijzondere rol gespeeld. Wat het hispanisme aangaat heeft hij toen velen verrast door zijn vertalingen en zijn studies. Wat Hernán Cortés betreft, de Spaanse veroveraar van Mexico, heeft hij getuigd van een zekere bewondering voor deze geweldenaar. Zijn vertaling van Spaanse kronieken over het begin van de tachtigjarige oorlog was uitermate verhelderend, evenals zijn verhaal over de 'onoverwinlijke vloot', de armada, die zo jammerlijk verongelukte. Hij schreef een boek over Johanna de Waanzinnige (1940) de oermoeder van zovele gekke Spaanse koningen. Intussen vertaalde hij onder andere het geruchtmakende boek van Ortega y Gasset *La rebelión de las masas.* Dit zwaar overschatte werk van 1930 was geenszins bedoeld als een aanval op het nationaal-socialisme. Ortega had in Duitsland filosofie gestudeerd en had veel bewondering voor 'de Duitse natie', wat men daaronder dan ook mag verstaan. Hij deelde de vrees van Huizinga voor de opkomst van 'het soevereine volk' en in dit boek staat zelfs allerlei onzin over feodalisme, kapitalisme en socialisme, maar dan in zeer abstracte zin. Toen Brouwer zijn vertaling in 1933 kon doen uitgeven dacht iedereen echter aan een veroordeling van het nationaal-socialisme, en Brouwer gaf aan zijn tekst ook een tendencieuze titel: *De Opstand der Horden.* In wezen was hij zelf in die periode toch het meest een aanhanger van een 'verlicht despotisme', en niet allereerst een democraat.

Wat zijn werk als hispanist aangaat moet worden opgemerkt dat hij een grote belangstelling had voor de Spaanse mystiek, zonder echter - zoals Geers - de verdrongen sexuele elementen daarin voldoende te belichten. Ik heb zelf in mijn dissertatie van 1951 aangaande *De Spaanse barok en Calderón de la Barca* herinnerd aan passages bij Santa Teresa, die duidelijk maken dat voor haar de extase het karakter had van een orgasme. En de grote belangstelling van deze mystieken uit de zestiende eeuw voor het Oudtestamentische Hooglied (een zinlijke bruiloftszang) loog er ook niet om, hoezeer zij dan ook een symbolische uitleg probeerden te geven aan de erotische ontboezemingen. Overigens was Brouwer altijd bezig met de relaties tussen Spanje en Nederland, het meest uit de vijftiende, zestiende en zeventiende eeuw.

Toen de Spaanse burgeroorlog uitbrak begaf hij zich allereerst naar het Spanje van Franco, waarover hij in de *NRC* en in *De Tijd* berichtte. Hij had toen het befaamde interview met Unamuno, de teleurgestelde republikein, die nog poogde goed te praten dat er tegen de republiek een militaire opstand was ontstaan. Tot zijn eer moet worden gezegd dat Unamuno kort voor zijn dood (31 december 1936) zo'n ruzie heeft gemaakt met een Franquistische generaal dat hij zich daardoor toch weer heeft gerehabiliteerd. Johan Brouwer kwam zeer teleurgesteld terug uit de fascistische (falangistische) zone en nog in hetzelfde jaar ging hij naar het republikeinse Spanje. Hij werd er gearresteerd, omdat hij beschouwd werd als een spion uit het Franco-gebied. Met vereende krachten, met name gemobiliseerd door Geers en de Spaanse gezant in Den Haag, Semprún, gelukte het, hem zijn vrijheid te hergeven. En nadien is hij wederom in het republikeinse Spanje geweest, in 1938 onder andere met de museumdirecteur Sandberg, die tijdens de bezetting met hem betrokken zou worden bij een illegale overval. Op 29 januari 1937 hield Brouwer een lezing in Den Haag (volgens mijn herinnering in Diligentia) waarin hij de zaak van de republiek verdedigde. Toen de Duitse bezetting in 1940 een feit was volgden ongewone gebeurtenissen elkaar in snel tempo op. Brouwer liet een studie uitgeven, die veel verwarring wekte, en die ook de titel had *Geestelijke Verwarring.* Veel later, in de twijfelachtige geschiedschrijving van Dr. Lou de Jong over de oorlogsjaren, heeft deze het doen voorkomen alsof Brouwer een soort aanpassing nastreefde aan ‘de nieuwe orde’. Maar volgens een diep gravende studie van Jan Rogier (opgenomen in diens *De geschiedschrijver des rijks* (1979)) was dit geenszins het geval. Integendeel: de bedienden van de Nederlandse Unie hebben in hun blad, onder redactie van Geert Ruygers, de studie heftig aangevallen, zodat men wel moet aannemen dat deze niet welkom was aan de Duitsers. Daarop volgde van de hand van Brouwer een historische fictie: *Filips Willem.* Deze prins was de oudste zoon geweest van Willem de Zwijger, door de Spanjaarden ontvoerd, opgevoed aan het Spaanse hof, en volgens Brouwer opgewekt zijn vader te leren haten, waartegen hij dan in opstand kwam. Het gegeven was waarschijnlijk door de bezetting actueel geworden: een prins van Oranje, weggevoerd uit zijn vaderland, door vijanden geïndoctrineerd, maar toch in verzet gekomen. Het boek had een fabelachtig succes, en nadat er twintigduizend exemplaren van waren verkocht werd een nieuwe herdruk verboden. Dat het berustte - behalve op grote kennis van het Spanje van de zestiende eeuw - op een fictie deed weinig terzake. Deze prins Filips Willem is namelijk vrijwillig trouw gebleven aan het katholicisme, hij was geen beklagenswaardige gevangene, hij huwde een Franse prinses van den bloede, genoot de inkomsten uit vele goederen in Frankrijk en de Zuidelijke Nederlanden en onderhield velerlei contacten met zijn halfzusters en halfbroers (Maurits en Frederik Hendrik) in de Noordelijke Nederlanden. Maar als historische roman vervulde het boek wel een functie.

Na de aanvallen van de Nederlandse Unie en de Duitse bezetters werd de positie van Brouwer zeer bedenkelijk. Toen J.A. van Praag - als Jood - zijn colleges moest staken aan de Amsterdamse universiteit gaven de Nederlandse hispanisten aan deze universiteit de raad in zijn plaats Johan Brouwer te benoemen. Formeel vervulde Brouwer deze functie van februari tot juli 1941. In die periode echter ontwikkelden de NSB'ers een zo giftige campagne tegen hem, met verwijzing naar zijn verleden, dat hij wel moest wijken. Hij nam zelf ook ontslag als leraar in Utrecht, en begon actief deel te nemen aan de verzetsbeweging. In 1942 behoorde hij tot degenen, die de overval voorbereidden op het Amsterdamse bevolkingsregister, deze bron van informatie over ongewenste Nederlanders. Hij gedroeg zich na zijn arrestatie

koelbloedig en moedig, werd ter dood veroordeeld en gefusilleerd in de duinen bij Haarlem, op 1 juli van het jaar 1943.

L.J. Jordaan, Rembrandt als Kultuurkamer-aap, 1943-1945. Bijschrift: ‘Hij mocht dan een “Judenfreund” zijn geweest - dat was geen bezwaar hem op te eischen voor de “Kultur”. Eén zijner zelfportretten werd gebruikt voor propaganda-biljetten...’ Melle (Oldeboerigter), in *De Vrije Kunstenaar*, 1-11-1944.

Tijdens het interbellum was het hispanisme in ons land meer dan een letterkundige stroming: het was een politiek en cultureel geladen beweging, waarin de ‘neutralisten’ een slechts marginale rol vervulden. Geen andere letterkundige universitaire kring heeft zich zo uitgesproken afgekeerd van het fascisme.

En merkwaardig genoeg was Geers de vaste medewerker voor Spaanse literatuur in de NRC.

Literatuur in Latijns Amerika/10 Cuba (3)
Peter van den Hoven over kinderliteratuur

Cuba heeft geen traditie op het gebied van de kinder- en jeugdliteratuur. Die bestaat pas twintig jaar, sinds 1959, toen de revolutionaire strijd tegen het Amerikaanse Neo-kolonialisme en de Cubaanse profiteurs daarvan, door Fidel Castro en de zijnen werd gewonnen. Vanaf dat jaar werkte men met man en macht aan de opbouw van een socialistische samenleving en daarbij werd, na enige tijd waarin vooral de materiële ontwikkeling centraal stond, elk initiatief gericht op de ontplooiing van een nationale, Cubaanse kultuur en literatuur, ook en vooral voor kinderen, de opgroeiende generatie die van Cuba een ander land moet maken - van wezenlijk belang geacht.

Vóór 1959 verstikte het kultureel imperialisme het onderwijs en de literatuur, en werd elke nationale beweging, die gezien werd als uiting van verlangen naar zelfbewustzijn en streven naar onafhankelijkheid, de kop ingedrukt. Kinder- en jeugdliteratuur was een onbekend verschijnsel in het voor-revolutionaire Cuba; men schreef niet voor kinderen.

De schoolboeken die in die tijd gebruikt werden, waren uitgegeven door Amerikaanse uitgeverijen: Spaanse vertalingen die stoelden op de inrichting en de waarden van de Amerikaanse maatschappij. Met de dagelijkse situatie van het grootste deel van het Cubaanse volk hadden ze weinig van doen. De kolonisator drukte de historische werkelijkheid van het eigen land op dat van de Cubanen en de kinderen die onderwijs konden volgen werden grootgebracht met de kapitalistische ideologie waarin maatschappelijke tegenstellingen worden uitgebuit ten gunste van de sterkste. Kinderen leerden aan de hand van de reken-, taal-, aardrijkskunde- en geschiedenisboeken niets over hun eigen taal, hun eigen volk, hun eigen verleden.

Naast schoolboeken van Amerikaanse makelij was er in het Cuba van voor de revolutie een aantal klassieke kinder- en jeugdboeken verkrijgbaar: vertellingen van Grimm, Perrault, Verne enzovoorts, die in slechte vertaling en bewerking uit Argentinië en Spanje gebruikt werd. En tenslotte waren er strips, gemaakt in de Verenigde Staten, en in Mexico in een Spaanstalige versie gedrukt voor de landen van Latijns-Amerika. De Cubaanse kinderen kregen de verhalen van Donald Duck, Mickey Mouse en Superman voorgeschoteld die in manifeste en latente inhouden politieke propaganda betekenden. Ze leerden de kinderen de tegenstrijdigheden in de werkelijkheid zo te interpreteren dat ze als natuurlijk en onveranderbaar werden beschouwd.[1.]

Maar lang niet alle kinderen konden zelfs van dit kleine beetje dubieuze literatuur gebruik maken, om de eenvoudige reden dat de helft van hen tussen de zes en veertien jaar geen onderwijs volgde en lezen noch schrijven kon. De Noordamerikanisering, die Cuba ekonomisch ondergeschikt maakte aan de Venigde Staten, strekte zich nadrukkelijk óók uit op het gebied van het onderwijs en de opvoeding. Het onderwijs was een privilege voor de meer welgestelden, die meestal in de stad woonden en geld konden betalen voor scholing en vorming. De helft van de kinderen in de lagere schoolleeftijd leefde als zwervertjes of bedelaartjes van de ene dag in de andere, of moesten hun ouders helpen bij het noodzakelijke werk om aan het dagelijkse voedsel te komen. De situatie op het platteland was in dat verband nog een graadje erger dan bijvoorbeeld in Havana, waar overigens de tegenstellingen tussen de oude en arme wijken en de nieuwe, rijke buurten ook erg groot waren. Er waren weinig lagere en nauwelijks middelbare scholen. Deze laatste vond men vrijwel alleen in de stad en waren voornamelijk in handen van partikuliere, religieuze

instanties. Het universitaire onderwijs was slechts weggelegd voor de meest geprivilegeerden, die hun kinderen naar elitaire privé-scholen stuurden of naar Amerika/Europa om daar een opleiding verder af te maken. Het hele onderwijssysteem werd gekenmerkt door een exclusief, elitair karakter en verschillende vormen van korruptie beheersten de organisatie. Onderwijsbaantjes werden voor grof geld verkocht; het verkrijgen van een baan was een kwestie van veel geld afschuiven, terwijl er tienduizend leerkrachten werkeloos waren. Het geld dat beschikbaar was voor scholenbouw, vernieuwing van het onderwijs en salarissen, verdween voor een groot gedeelte in de zakken van de top van het onderwijsministerie. Op die manier werkte het onderwijs mee om het Cubaanse volk dom en afhankelijk te houden.

> Van een koloniale slavenmaatschappij is onder VS-imperialisme een kapitalistische maatschappijstruktuur ontwikkeld: een heersende klasse van plantage-eigenaren, ondernemers, handelaren, politici, suksesvolle beoefenaren van de vrije beroepen; een middenklasse van ambtenaren, intellektuelen, middelgrote boeren, middenstanders; een arbeidersklasse van geschoolde en ongeschoolde arbeiders; een plattelandsproletariaat van werklozen en kleine boeren (campesinos). Het onderwijssysteem bevestigde en reproduceerde deze klassenstruktuur in de vorm van klassegebonden scholen.[2.]

Gouden tijd

Een land waar kinderen onderwijs krijgen naar gelang de klasse waar zij uitkomen, waar de helft van hen niet kan lezen of schrijven, waar driekwart van de volwassen bevolking analfabeet of semi-analfabeet is (slechts een paar jaar lagere school heeft), zo'n land heeft nauwelijks een eigen literatuur die gebaseerd is op eigen kulturele en maatschappelijke waarden en tradities. En zo'n land heeft al helemaal geen kinder- en jeugdliteratuur. Daarom is de ontwikkeling van de kinder- en jeugdliteratuur op Cuba sinds 1959 wezenlijk verbonden met de alfabetiseringscampagne en de ontwikkeling van het onderwijssysteem, als noodzakelijke voorwaarde voor de produktie en konsumptie van verhalen, gedichten, toneelstukken enzovoorts.

Onderwijs is de enige weg naar de vrijheid, aldus José Martí, Cubaans filosoof, pedagoog en vrijheidsstrijder, die in het midden van de vorige eeuw geboren werd en zich zijn hele leven lang heeft ingezet voor een onafhankelijk Latijns-Amerika in het algemeen en een vrij en zelfstandig Cuba in het bijzonder. Het is dan ook geen wonder dat hij gezien wordt als een lichtend voorbeeld, een nationale held, iemand die zowel schreef als vocht, en zijn kennis in dienst stelde van de dagelijkse praktische strijd. José Martí was ook een van de eersten die aandacht schonk aan een eigen kinder- en jeugdliteratuur voor Latijns-Amerika. Hij gaf van juli tot oktober 1889 een spaanstalig tijdschrift uit voor de ‘Amerikaanse kinderen’.

> Hij vond dat ook de kinderen moesten weten wat er met hun vaderland aan de hand was. Hun opvoeding was namelijk van het grootste belang voor de toekomst van dat land. In 1889 stelde een uitgever hem financieel in staat een tijdschrift voor spaanssprekende kinderen in New York te gaan uitgeven. Hij greep deze gelegenheid met beide handen aan en gaf het de titel *De gouden tijd*, omdat hij juist kinderen in staat achtte zonder vooroordelen te denken en tot een eerlijke meningsvorming te komen. Zijn lezerspubliek was niet erg groot. Alleen kinderen uit ‘betere kringen’ konden lezen en hadden geld genoeg om het te kopen. Martí paste ook de inhoud van het tijdschrift aan zijn lezertjes aan. Hij schreef verhalen over rijke kinderen, die niet neerkeken op hun minder welgestelde vriendjes. Hij vertaalde sprookjes en fabels, waarin de koningen een grote rol speelden. Maar tegelijkertijd vulde hij de bladzijden wel degelijk met ideeën die hij voor de ontwikkeling van de toekomstige regeerders van groot belang achtte. Allereerst gaf hij informatie over belangrijke technische vernieuwingen, zoals die bijvoorbeeld op de wereldtentoonstelling in Parijs in 1889 (Eiffeltoren!) werden getoond. En verder schreef hij over het belang van de vrijheid voor de mensen om te kunnen zeggen en denken wat ze willen. En over het belang van een regering die luistert naar de wensen van de eigen bevolking en ernaar handelt. Zulke gedachten zei Martí niet ronduit. Hij probeerde verhalen te verzinnen waarin ze duidelijk tot uitdrukking zouden komen, zodat de kinderen konden begrijpen waarom hij zo dacht. En het meest geschikt hiervoor waren verhalen over de geschiedenis van Amerika.[3.]

De geldschieter van het blad kon zich echter niet verenigen met de ideeën van Martí. De niet-moralistische manier van vertellen, de combinatie van leren en vermaken, en de nadruk op het vertellen van de waarheid aan kinderen werd hem niet in dank afgenomen. Hij weigerde de ‘vrees voor God’ tot uitgangspunt van het

blad te maken en schreef hierover: ‘Wat kan er op deze manier nog opgebouwd worden op gronden die al zo bewerkt zijn door de religieuze onplooibaarheid als de onze?’ Het betekende wel dat *De gouden tijd* na vier nummers werd stopgezet omdat de geldkraan werd dichtgedraaid. José Martí's enorme standbeeld op Het Plein van de Revolutie in het midden van Havana en de duizenden kleine en grote borstbeelden die je over heel Cuba tegenkomt geven aan welke plaats deze schrijver inneemt in het leven van alledag. *De gouden tijd* is nu als boek te koop op Cuba en er is vrijwel geen Cubaan die het niet kent.

Toen in 1959 de overwinning van de revolutie een feit was, werd er onmiddellijk begonnen met de opbouw van de samenleving, in het bijzonder de sektoren gezondheidszorg, opvoeding en onderwijs. Het jaar 1961 werd uitgeroepen tot *Het Jaar van het Onderwijs* en er startte een gigantische alfabetiseringscampagne waarbij scholieren en studenten massaal naar het platteland trokken, tot in de verste uithoeken van het onherbergzame Escambray-gebergte toe, om er de boerenbevolking lezen en schrijven te leren. In de steden gebeurde hetzelfde door onderwijzers en andere volwassenen die de middelbare school hadden doorlopen. Het hele onderwijssysteem werd gereorganiseerd. Het privé-onderwijs werd afgeschaft, niemand zou het onderwijs meer kunnen gebruiken ten eigen voordele van inkomen en status. De elitaire, partikuliere scholen werden genationaliseerd, het hele onderwijssysteem werd tot in de kleine provincies gedecentraliseerd en er werden in snel tempo duizenden scholen bij gebouwd. Het doel was iedereen het niveau te laten halen van de derde klas lagere school. Inmiddels streeft men ernaar dat in 1980 alle Cubanen de hele lagere school zullen doorlopen.

Een van de belangrijkste uitgangspunten van het huidige Cubaanse onderwijs is de combinatie van hoofd- en handarbeid; de polytechnische vorming die teruggaat op de ideeën van Marx. De onderwijsfilosofie van onder andere José Martí en Che Guevara baseerde zich op deze eenheid van studie en arbeid en wordt sinds 1959 in de praktijk toegepast. *Hombre Nuevo*, de nieuwe mens, werd het uiteindelijke doel, en het onderwijs en de opvoeding de absolute voorwaarde voor een algemene socialistische ontwikkeling, de vorming van een socialistisch bewustzijn.

Onmiddellijk in 1961 werd een begin gemaakt met de *Circulos Infantiles*, de kinderkringen; in eerste instantie bewaar- en opvangcentra voor kinderen van 45 dagen tot 6 jaar, maar inmiddels uitgegroeid tot een systeem van gratis onderwijs, eten en gezondheidszorg waar professionele verzorgers en pedagogen dagelijks met hulp van ouders bezig zijn. Er worden veel gezamenlijke aktiviteiten gedaan zoals dans, muziek, sport, spel, toneel en lezen in verschillende leeftijdsgroepen. Vaak is bij de kinderkringen een moestuin, waar de kinderen met lichte arbeid vertrouwd gemaakt worden en planten en gewassen kunnen verzorgen.

Het lager onderwijs heeft zowel in de stad als op het platteland een grote ontwikkeling doorgemaakt. Elk kind, ook wanneer het in een afgelegen gehucht woont, krijgt onderwijs en kan de lagere school doorlopen. De middelen waarmee het onderwijs moet werken zijn vaak nog lang niet optimaal: er is een gebrek aan meubilair, aan boeken, schriften en schrijfmateriaal. De lokalen zijn soms klein en de klassen groot. Ook de lagere scholen proberen hoofd- en handarbeid met elkaar te verbinden door - in steeds meer gevallen - kinderen groenten te laten verbouwen in de eigen moestuin op het

platteland of in de kollektieve tuinen aan de rand van de steden. In veel gevallen eten de kinderen tussen de middag tijdens de gezamenlijke maaltijd de groenten die ze zelf verzorgden. Behalve de moestuinen zijn er ook kleine werkplaatsen waar kinderen eenvoudig speelgoed maken dat in de eigen school of in de kinderkringen wordt gebruikt. Na experimenten van 1962 tot 1967 waarbij leerlingen van middelbare scholen zo'n 45 dagen naar het platteland trokken om mee te werken in de produktie van koffie, tabak, groenten en fruit, werd in 1968 de eerste School op het Platteland opgericht, een *Escuela Secundaria Básica en el Campo* (ESBEC). Het zijn vierjarige scholen waar scholieren een hele week verblijven, en waarbij zo'n 500 hectare landbouwgrond behoort die zowel door leerlingen als door leerkrachten wordt bewerkt. Het gaat daarbij niet om een zo hoog mogelijke produktie, maar om de ervaring en het inzicht dat scholieren op deze manier krijgen van de agrarische ontwikkeling van het platteland. Als onderdeel van regionale landbouwprojekten zijn er inmiddels honderden van deze scholen gebouwd en wordt studie ('s morgens) en agrarisch werk ('s middags) gekombineerd met huiswerk en vrije tijd ('s avonds). De belangstelling voor kulturele aktiviteiten, zoals toneel, muziek, dans en literatuur is op deze scholen groot.

Leesles op een lagere school in Cuba.

Ook in het beroepsonderwijs (bijvoorbeeld de opleidingen voor leerkrachten), het avondonderwijs aan volwassenen of in de jeugdbrigades (niet studerende jongeren boven 16 jaar, die militaire dienst kombineren met plattelandswerk en het volgen van kursussen) staat de verbinding tussen hoofd- en handarbeid steeds centraal. Het is een rode draad die door het hele opvoedings- en onderwijssysteem loopt, waarover Fidel Castro na de alfabetiseringscampagne zei:

> We geloven dat een kind dat opgroeit zonder te weten hoe een maiskolf groeit, hoe de suiker gemaakt wordt en hoe stoffen geweven worden, waar vlees, melk en andere levensmiddelen vandaan komen, dat dat kind iets essentieels mist in zijn opvoeding. Onze revolutie streeft er naar dat in de toekomst alle Cubanen zonder uitzondering zowel hoofd- als handarbeid verrichten. Iedere denker moet een arbeider en iedere arbeider een denker worden.[4.]

Wandplaat over het eerste leesboekje in een lagere school in Cuba.
Foto's: Peter van den Hoven.

De nieuwe mens

Tegen de achtergrond van twintig jaar alfabetisatie en onderwijsontwikkeling zoals die hierboven in zeer ruwe en onvolledige lijnen is geschetst, moet de huidige situatie op het gebied van de kinder- en jeugdliteratuur bezien worden. Het is onmogelijk dat er in zo'n korte tijd een rijke en gevarieerde kinder- en jeugdliteratuur kan ontstaan, en datgene dat wordt gepubliceerd draagt dan ook in veel gevallen de sporen van het verleden.

De Cubaanse kinder- en jeugdliteratuur kampt met materiële en inhoudelijke problemen die weliswaar langzaamaan kleiner worden, maar nog altijd een stevig stempel drukken op de produktie en de konsumptie van kinderboeken.

Wat betreft de materiële middelen is er ook al door de ekonomische blokkade, een konstant gebrek aan papier en dat maakt dat er lang niet zoveel kinderboeken kunnen worden gedrukt als eigenlijk noodzakelijk zou zijn. Wanneer er een nieuw kinder- of jeugdboek verschijnt en in grote stapels in de boekwinkels ligt is dat binnen een paar dagen uitverkocht. Daarbij komt nog dat de produktie van schoolboeken, zeker in het begin van de alfabetisatie maar ook nu nog, veel aandacht, energie en middelen vraagt. Cuba schrijft en drukt zijn schoolboeken nu zelf en dat kreeg in de eerste periode van de

alfabetisatie absolute voorrang. Het aantal drukkerijen was in het begin minimaal, nu zijn er behoorlijk wat en dusdanig geoutilleerd dat ook veelkleurige prentenboeken zelf kunnen worden gedrukt. Wat dat betreft is men niet helemaal meer afhankelijk van boeken die - in het Spaans - vanuit de D.D.R. en de Sovjet Unie werden ingevoerd.

Ook de inhoudelijke problemen zijn niet gering. In het verleden is de kinder- en jeugdliteratuur door de schrijvers niet serieus genomen; schrijven voor de jeugd vond men niet de moeite waard en niet behorend tot de literaire kunst. Het gevolg is dat er weinig kinderboekenschrijvers zijn op Cuba en dat zij die er mee beginnen op geen enkele traditie kunnen terugvallen. Pas in de laatste jaren wordt van overheidswege het schrijven voor de jeugd gestimuleerd.

Ricardo García Pampín, schrijver voor kinderen en direkteur van *Pionero* het weekblad van de Cubaanse lagere schoolkinderen zegt daarover:

> We hadden geen schrijvers voor kinderen en je kan niemand door een dekreet of een wet verplichten te schrijven. Dat is een langzaam proces. Veel beginnende schrijvers kopiëerden de stijl, thema's en problematieken van de Europese klassieken! Ze nemen voorbeelden die niet van eigen bodem komen. Het is dan zaak hen te laten zien dat die al geschreven zijn voor Europese kinderen en dat ze niet herschreven hoeven te worden. In de oorspronkelijke versie worden ze hier ook uitgegeven zoals *Alice in Wonderland* en *De Kleine Prins.* Daar komt nog bij dat je moeilijk een beweging van schrijvers voor kinderen kon ontwikkelen omdat ze zo weinig mogelijkheden hadden om hun werk te publiceren.[5.]

Pampín geeft precies aan waar de grootste moeilijkheid ligt: schrijven vanuit de eigen kulturele traditie is een hele opgave als je tientallen jaren bent gekoloniseerd en de eigen kultuur is onderdrukt en gedeeltelijk uitgeroeid uit het bewustzijn van de mensen. Schrijven moet dan noodzakelijkerwijze een proces worden dat nauw verbonden is met het zeer direkte verleden, de opbouw van de revolutie en de toekomst van land en volk. Daar komt nog bij dat over de tijd van de Spaanse en Amerikaanse overheersing voor kinderen niet werd geschreven. Pampín:

> Het kind had alleen kontakt met zijn geschiedenis door middel van de schoolboeken. Nu proberen schrijvers mensen uit het verleden in hun leefwereld van toen te beschrijven, zonder te proberen een geschiedenisles te geven. We zijn nog helemaal bezig onze rijke geschiedenis te ontdekken. Veel schrijvers voelen zich individueel verantwoordelijk om een bijdrage te leveren aan de ontdekking van gebeurtenissen en helden uit ons verleden. Ik heb zelf een boekje geschreven, een gefantaseerd verhaal, dat gebaseerd is op de onafhankelijkheidsstrijd tegen de Spanjaarden. Welke factoren hebben me gemotiveerd om dit te schrijven? Ik kon alles schrijven wat ik wilde. De regels zijn erg eenvoudig en eerlijk; binnen de revolutie alles, tegen de revolutie niets. Hier heb ik geen enkel probleem mee. Waarom? Omdat ik me revolutionair voel. Ik zou niets willen schrijven dat de revolutie kwaad zou willen doen. Het is een zaak van mijn eigen geweten, want ik houd van de revolutie en ik wil erin werken. Dus als ik schrijf heb ik geen enkele tegenstelling met de revolutie. Waarom ik niet over het leven van kinderen nú schreef? Omdat ik me er niet toe in staat voelde, omdat ik niet weet waar te beginnen. Omdat ik geen eerdere voorbeelden heb. We moeten

> er zeker mee beginnen, maar het was ook belangrijk om over de onafhankelijkheidsoorlogen te schrijven. In bijeenkomsten over kinderliteratuur praten we hier ook over, maar dat levert nooit onmiddellijke resultaten op. Op zulke bijeenkomsten gebeurt eigenlijk hetzelfde als in het beroemde verhaal over de vergadering van de muizen. De muizen willen iets ondernemen tegen de kat die al zovelen van hen heeft verslonden. Ze konkluderen dat de kat een bel omgebonden moet worden. Wat echter ontbreekt is degene die dat gaat doen...[6.]

Cubaanse schrijvers voor de jeugd werden in het verleden niet in staat gesteld full-time te schrijven. Ze kombineerden het schrijven met lesgeven of een andere baan. De laatste jaren wordt er meer aandacht besteed aan de sociale positie van de schrijver zodat er zo min mogelijk financiële drempels zijn die hen het schrijven belemmeren.

Gente Nueva (de nieuwe mens) is de naam van de Cubaanse kinderboekenuitgeverij die gevestigd is in Havana. Ze werd opgericht in 1969. Voor die tijd - van 1963 tot 1968 - bestond de jeugduitgeverij als onderdeel van de Nationale Uitgeverij van Cuba en werd geleid door de schrijver en pedagoog Herminio Almendros. *Gente Nueva* had aanvankelijk te weinig ruimte en personeel om goed te kunnen funktioneren, maar is in de loop van de jaren uitgegroeid tot een fikse uitgeverij die in 1978 zo'n tweehonderd titels uitgaf in een oplage van tussen de vijfentwintig en dertigduizend exemplaren. De meeste titels zijn prentenboeken, verhalen- en poëziebundels, romans en sprookjesboeken. Sommige boeken die bekroond zijn met een prijs halen een oplage van zo'n honderdduizend.

Gente Nueva weet zich, net als alle andere uitgeverijen, gebonden aan de algemene richtlijnen van de Communistische Partij voor wat betreft het publiceren van boeken, maar ze heeft een grote mate van vrijheid bij het initiëren van nieuwe uitgaven die bijvoorbeeld op een of andere manier aansluiten bij bepaalde gebeurtenissen uit het verleden van Cuba. De uitgeverij stimuleert auteurs en illustratoren voor kinderen te gaan werken en vraagt hen manuskripten en recent tekenwerk op te sturen. De uitgaven die worden gedaan richten zich op drie leeftijdsgroepen: de eerste is tot ongeveer zes jaar, dan de lagere schoolleeftijd tot twaalf jaar en daarna de leeftijd van dertien tot zeventien jaar. Voor alle leeftijdsgroepen gaat het vooral om twee kategorieën boeken: historische, die het eigen verleden van het Cubaanse volk tot onderwerp hebben, en literair-sociale, klassieke werken uit de jeugdliteratuur en nieuwe fantasie- zowel als realiteitsverhalen waarbij het sociale aspekt een belangrijke rol speelt. Tot nu toe is *Gente Nueva* afhankelijk van gelden van de staat, maar de verwachting is, ook al door de enorme expansie die de uitgeverij de laatste jaren doormaakt, dat zij binnen enkele jaren op eigen financiële kracht kan draaien.[7.] In december 1972 werd in Havana het *Eerste Nationale Forum over Kinder- en Jeugdliteratuur* gehouden onder auspiciën van het Ministerie van Onderwijs en Kultuur. Dit Forum was de eerste belangrijke gebeurtenis op het gebied van de kinder- en jeugdliteratuur, na het Eerste Nationale Kongres van Onderwijs en Kultuur in 1971. Doel van het Forum was van gedachten te wisselen over de problemen op het gebied van de jeugdliteratuur en zo een eerste aanzet te geven tot een toekomstig officieel beleid. Op initiatief van het Forum werd begin 1973 door het Ministerie van Onderwijs de *Permanente Raadgevende Groep voor Kinder- en Jeugdliteratuur* opgericht die een drietal belangrijke taken kreeg toebedeeld. In de eerste plaats zou zij werkplannen moeten ontwikkelen teneinde een diepgaande studie mogelijk

te maken van de kinder- en jeugdliteratuur. Het materiaal dat onder andere op het Forum was gebruikt zou daarvoor als uitgangspunt kunnen dienen. Daarnaast zou de Raadgevende Groep het Nationale Departement van Schoolbibliotheken moeten assisteren bij de selektie en uitgave van leesmateriaal dat geschikt is voor de verschillende leeftijdsgroepen en schoolniveaus. En tenslotte zouden er voorstellen gedaan moeten worden om te komen tot een oplossing van de vele problemen die er zijn op het gebied van de kinder- en jeugdliteratuur.

Hoekje in de Nationale Bibliotheek in Havana.

Een van de eerste stappen die de Raadgevende Groep ondernam was het opnemen van het genre kinder- en jeugdliteratuur bij de verdeling van de jaarlijkse literaire prijzen. Vanaf 1972 bestond er maar één prijs: *La Edad de Oro* (De gouden tijd, genoemd naar het tijdschrift van José Martí) georganiseerd door de Cubaanse Pioniers Organisatie en de Nationale Kultuur Raad. Nu zijn er veel meer zoals bijvoorbeeld: *Ismaelillo*, de proza en poëzie-prijs van de Unie van Schrijvers en Kunstenaars UNEAC, of de jeugdboekenprijs van *Casa de las Américas.*

Er zijn twee theoretische en literair-kritische werken over kinderliteratuur, geschreven door Cubanen. Het eerste is *De Gouden Eeuw en ideeën over kinderliteratuur* door Herminio Almendros, een boek dat dateert van 1956, van vóór de revolutie dus, maar door *Gente Nueva* naar aanleiding van het Forum in 1972 opnieuw uitgegeven. Almendros heeft eveneens een aantal kinderboeken geschreven en was tot aan zijn dood in 1974 lid van de Raadgevende Groep. Almendros gaat ervan uit dat het kind een produkt is van zijn sociale omgeving en daaraan wordt het idee gekoppeld dat de literatuur een realistisch beeld moet geven van het kind en de maatschappij, ‘opdat het kind zich geen vals of absurd idee daarvan vormt’. Op grond van deze stelling verwerpt hij de traditionele literatuur van de kapitalistische landen, waarin geen politieke, religieuze of sociale kwesties aan bod komen. Hij verzet zich met name tegen sprookjes, mythen en verhalen over voorbeeldige kinderen, omdat daar figuren en wereldbeelden in voorkomen die geen relatie hebben met de werkelijkheid. Volgens het voorbeeld van Martí geeft hij de voorkeur aan historische en geografische informatie, en verhalen over opzienbarende ontwikkelingen in onze tijd, bijvoorbeeld de ruimtevaart. Als vergelijkbaar materiaal uit het verleden noemt hij bijvoorbeeld Jules Verne.

Verteluurtje in de Nationale Bibliotheek in Havana.
Foto's: Kathinka van Dorp.

Het tweede theoretische en literair-kritische werk is van Alga Marina Elizagaray: *En Torno a la Literatura Infantil* (Over Kinderliteratuur), waarmee ze in 1974 de essay-prijs van de UNEAC won. Elizagaray werd in 1964 benoemd tot directrice van de afdeling literatuur van de Nationale Kultuur Raad en in 1967 werd ze directrice van de Jeugdafdeling van de Nationale Bibliotheek in Havana. Ze heeft artikelen gepubliceerd over kinderliteratuur en maakt sinds 1973 deel uit van de Raadgevende Groep.

Elizagaray baseert zich meer op de psychologie, die het kind bekijkt in de eigen kinderwereld. Zoals dat ook bij ons voorkomt verdeelt ze de kinderen in leeftijdsgroepen en bepaald op grond daarvan wat geschikte literatuur voor ze is, een standpunt dat in de kritische theorie van de jeugdliteratuur van de laatste jaren in West-Europa van de nodige vraagtekens is voorzien.

Ze onderscheidt een ritmische leeftijd van twee tot vier jaar, waarin bij uitstek rijmpjes, versjes en verhaaltjes geschikt zijn en ritmiek en klank een belangrijke rol spelen; daarna een fantasie-leeftijd van vier tot acht jaar, waarin vooral de sprookjes centraal staan; en na de heldenleeftijd, van acht tot twaalf jaar, waarin kinderen rijp zijn voor biografieën van nationale en universele helden uit heden en verleden, komt dan tenslotte wat zij noemt de romantische leeftijd, vanaf ongeveer twaalf jaar, waarin de kinderen gekonfronteerd kunnen worden met de werken uit de wereldliteratuur, de nationale geschiedenis, de lyrische poëzie, biografieën van grote denkers, kunstenaars en wetenschappers.

Een tamelijk klassieke onderscheiding, gebaseerd op de traditionele ontwikkelingspsychologie. Overigens wil ze wel binnen het bovenstaand schema ‘ideologische elementen

van de nieuwe historische etappe die Cuba nu doormaakt' invoeren en een aantal 'principes van de socialistische moraal' worden zeer aangeprezen. Het gaat hierbij om: liefde voor werk en studie, nationalistische en internationalistische gevoelens, belangstelling voor de nationale geschiedenis, respekt voor alle groepen van de Cubaanse samenleving en het genieten van schoonheid en zoeken naar recht.

In de doktoraalskriptie *La Literatura Infantil en Cuba*[8.] van Marjo Eurlings en Margriet Welling-Slootmaekers - waarop het bovenstaande voor een groot gedeelte is gebaseerd - konkluderen de schrijfsters na een analyse van een aantal kinderboeken verschenen tussen 1971 en 1976 dat wat betreft de twee genoemde theoretici de kinder- en jeugdliteratuur niet zozeer overeenkomt met wat Almendros voor ogen heeft, maar meer tegemoet komt aan de ideeën van Elizagaray. De meeste verhalen blijken fantastische elementen te bevatten, weinig realistisch te zijn en niet te refereren aan politieke of sociale onderwerpen. Wel komt veel voor dat gewezen wordt op de verbeteringen die de revolutie heeft gebracht, maar de konkrete werkelijkheid van kinderen thuis en op school blijft (nog) buiten beschouwing. De fantasie en de principes van de socialistische moraal blijken een grote rol te spelen.

> Al met al vonden wij de geanalyseerde literatuur nogal moralistisch en het viel ons op dat de verhouding manvrouw vrij traditioneel is in de verhalen. Op een enkele strijdbare moeder na hebben de vrouwen vrouwelijke taken en beroepen, zoals moeder zijn, verpleegster, onderwijzeres (en dan wordt er over een evt. gezin niet gerept). Arts, arbeider, soldaat blijkt voor de mannen weggelegd en hun aandeel in de opvoeding van de kinderen beperkt zich tot het kopen van kadootjes en het geven van informatie en raad en het kritisch zijn. Wat we als heel positief ervaren hebben is dat geluk niet aan rijkdom wordt gekoppeld, zoals hier vaak gebeurt, maar meer aan goede menselijke verhoudingen. De houding ten opzichte van andere rassen bijvoorbeeld is dan ook erg positief. In de relaties tussen kinderen (en ouderen) ligt de nadruk altijd op samenwerking en kollektiviteit en niet op wedijver en individualisme.

Over de verhouding man-vrouw in de kinder- en jeugdliteratuur zegt Elizagaray:

> De afgelopen jaren hebben we ons zorgen gemaakt over het seksisme in de kinder- en jeugdliteratuur. Cuba heeft wat dat betreft een traditie die niet onderdoet voor andere Latijns-Amerikaanse landen: de man trok er op uit naar zijn werk en de vrouw bleef thuis bij de kinderen. Nu is er veel aan het veranderen. Cubaanse vrouwen maken deel uit van het leger, werken in fabrieken, kantoren en op boerderijen. In feite hebben ze, wat betreft werk, evenveel kansen als mannen. Deze sociale veranderingen beginnen nu vruchten af te werpen op het kulturele vlak, ingezonderd het gebied van de kinder- en jeugdliteratuur.[9.]

Ik schrijf verhalen

Ik ontmoet Alga Marina Elizagaray op 23 december 1978 in Havana in de Nationale Bibliotheek José Martí, als lid van een onderwijsgroep die een twee weken durende

reis door Cuba maakt, georganiseerd door *Venceremos*[10.]. Ze ontvangt ons in de Jeugdafdeling en legt het een en ander aan ons uit over jeugdliteratuur en bibliotheekwerk op Cuba.

De Nationale Bibliotheek *José Martí* dateert van vlak voor de revolutie; het is een imposant gebouw aan het Plein van de Revolutie, midden in Havana. In december 1959 kreeg de bibliotheek een jeugdafdeling en enkele jaren later, in 1963, kwam daar de afdeling Literatuur en Verhalen voor Kinderen bij. Beide afdelingen zijn later samengevoegd. De jeugdafdeling heeft gedurende enkele jaren onder leiding gestaan van de dichter Eliseo Diego, die een belangrijk aandeel had in de ontwikkeling van de voorleeskunst en het verteluurtje in de openbare bibliotheken. Hij startte twee series publikaties op dit gebied: *Teksten voor vertellers (sters)* en *Theorie en praktijk van de kunst van het vertellen*[11.]. Deze boekjes worden in alle kinderafdelingen van bibliotheken gebruikt. Alga Marina Elizagaray:

> Er wordt voor verschillende leeftijdsgroepen voorgelezen en verteld. We hebben daarvoor een aparte ruimte hier in de bibliotheek die we enigszins kunnen verduisteren. De kinderen gaan op de grond rondom de vertelster zitten. Achter de vertelster is een blanke muur, waarop de kinderen tijdens het luisteren als het ware hun eigen beelden en fantasieën kunnen projekteren. Op die manier stimuleren wij de fantasie en het taalgebruik en houden we de traditie van de orale literatuur levend. De kinderen kunnen zich op die manier beter inleven in de verhalen, die vrijwel nooit worden voorgelezen, maar bijna altijd in de eigen woorden van diegene die vertelt worden uitgesproken. Het kan ook zijn dat daarbij funktionele muziek wordt gebruikt. Vertellingen hebben een grote traditie op Cuba en in de andere landen van Latijns-Amerika, immers, waar mensen niet kunnen lezen en schrijven, vertellen ze elkaar verhalen over de dingen van vroeger of wat ze zelf hebben meegemaakt. We proberen die vertelkunst in ere te houden en ook na de uitroeiing van het analfabetisme voort te zetten voor de kinderen. In deze voorlees- of vertelruimte worden trouwens ook gesprekken georganiseerd over gelezen boeken, of films vertoond die we naar aanleiding van een bepaald boek hebben uitgekozen. Veel films zijn er niet, maar we proberen zoveel mogelijk de raakvlakken tussen literatuur en film zichtbaar te maken voor kinderen. Film kan leuk zijn, ontspannend, louter voor vermaak, maar het gaat ons er vooral om een kritische instelling te ontwikkelen ten opzichte van het getoonde, bijvoorbeeld Amerikaanse tekenfilms die we zo nu en dan wel eens draaien.

Kenmerkend voor de Nationale Bibliotheek, en dat geldt eigenlijk voor alle jeugdafdelingen van bibliotheken over heel Cuba, is dat er veel voor en met de kinderen wordt gedaan. Je kunt er natuurlijk gewoon een boek lenen en dan naar huis gaan, maar veel leuker is het om ook deel te nemen aan de vele aktiviteiten die er voor verschillende leeftijdsgroepen worden georganiseerd. Jonge kinderen van zo'n vier jaar tot en met de tweede klas lagere school vinden er een kleine aparte afdeling waar ze boeken kunnen vinden met veel plaatjes en weinig tekst, waar veel in te zien valt. De boeken zijn zo geselekteerd dat ze interesse in lezen opwekken en voor deze leeftijdsgroep is het verteluurtje naar aanleiding van een van de boeken uit de afdeling heel belangrijk en stimulerend. Kinderen die iets ouder zijn kunnen terecht in een andere afdeling waar de boeken naar thema zijn geordend. Daar is ook altijd iemand aanwezig om de kinderen te helpen een boek uit te zoeken. Gewerkt wordt er ook aan de opbouw van een *informateek*; een systeem van knipsels uit kranten en tijdschriften, alfabetisch naar onderwerp ge-

rangschikt. Wanneer kinderen iets voor school moeten maken, een bepaald werkstuk bijvoorbeeld, kunnen ze hier terecht.

In de Nationale Bibliotheek is een zaal - hoewel niet erg groot zodat af en toe gebruik gemaakt moet worden van de lange marmeren gangen - waar kinderen kunnen tekenen en schilderen. De verbinding tussen literatuur en beeldende kunst wordt door Alga Marina Elizagaray van groot belang geacht.

> Naar aanleiding van wat de kinderen in een boek gelezen hebben, een thema dat ze hebben bestudeerd of een persoon over wie ze informatie hebben opgezocht, kunnen ze in groepen, ingedeeld naar leeftijd, tekenen en schilderen. Er zijn docenten beeldende vorming die hen daarbij helpen en suggesties doen voor vorm- en kleurproblemen. Deze groepen bestaan meestal uit zo'n vijftien kinderen, die samen een bepaald onderwerp kiezen. Eerst praten ze samen over het bestudeerde onderwerp en daarbij is de rol van de docent louter stimulerend en motiverend. Tenslotte maken ze tekeningen en schilderijen over het onderwerp, die we zoveel mogelijk proberen uit te stallen in de vitrines in de gangen. Soms wordt er gelezen en getekend rondom een klein projektje, zoals onlangs de *Cubaanse Schilders.* Eerst bestudeerden de kinderen de levensbeschrijvingen van de kunstenaars, praatten er met elkaar over en maakten toen hun eigen interpretatie van een aantal door hen uitgekozen schilderijen. Daarbij gaat het geenszins om imitatie, maar om de stimulering en aktivering van de fantasie en de verbeelding. Uiteindelijk gaat het er niet om mooie tekeningen of schilderijen te krijgen, maar om het effekt op het lezen. We zijn in eerste instantie een bibliotheek en geen werkplaats voor beeldende vorming, maar we vinden de kombinatie wel heel belangrijk.

Alga Marina Elizagaray is nauw betrokken bij de belangrijkste aktiviteit van de Nationale Bibliotheek voor kinderen: de *literaire werkplaats*, waaraan ze op vrijwillige basis kunnen deelnemen. Daarin wordt gelezen met kommentaar, en gezamenlijk geprobeerd om een verhaal of een gedicht te analyseren: wat is de struktuur van een verhaal, wat is de funktie van bepaalde literaire beelden, welke mogelijkheden voor interpretatie zijn er, enzovoorts. Uiteindelijk gaat het erom dat kinderen door zo met elkaar te praten er toe komen zelf verhalen en gedichten te gaan schrijven, waarbij ze letten op de introduktie, de plot van het verhaal, de spanningslijn, de fantasie, de dialoog, de beschrijvingen en de afloop. Kinderen schrijven in deze literaire werkplaats meestal naar aanleiding van thema's die ze zelf kiezen, individueel of gezamenlijk dat staat vrij, en het gaat er daarbij weer niet om bestaande literatuur te kopiëren, maar om de ontwikkeling van eigen stijl, eigen fantasie en een groter zelfvertrouwen wat betreft het schrijven te stimuleren.

> Elk jaar wordt er een nationale wedstrijd gehouden onder de titel *kinderen schrijven voor kinderen.* Iedereen in het land wordt opgeroepen daaraan mee te doen. De literaire werkplaatsen kunnen daarbij een rol vervullen, maar dat hoeft niet. Wanneer je met jonge kinderen werkt of pas met een groep begonnen bent, dan is het element van kompetitie geen goed uitgangspunt om ze verhalen en gedichten te laten schrijven. Ze moeten eerst zelf het idee hebben dat ze het een beetje kunnen. In die beginfase moet je ook nog heel weinig onderscheid maken naar thema en vorm, maar vooral individueel stimuleren en aktiveren en zo nu en dan suggesties doen.

De produkten van de werkplaatsen of individuele kinderen die aan die wedstrijd wel meedoen komen uit het hele land bij elkaar in deze bibliotheek. De juryleden bestaan uit specialisten op het gebied van de kinder- en jeugdliteratuur, mensen van deze jeugdboekenafdeling en kinderboekenauteurs. De verhalen die worden uitgekozen worden gepubliceerd in een boekje. Inmiddels is er al een hele serie verschenen onder de titel *Yo Escribo Cuentos* (Ik schrijf verhalen)[12.], uitgegeven door *Gente Nueva.* De kinderen wier verhaal is uitgekozen staan er met foto en korte levensbeschrijving in afgedrukt. Op die manier willen we kinderen stimuleren meer te gaan schrijven. Binnenkort zullen dit soort boekjes dikker worden en ook kwa lay-out een verandering ondergaan om ze nog aantrekkelijker voor kinderen te maken.
Het gebeurt ook wel dat we in de bibliotheek voor kinderen een gesprek arrangeren met een auteur en de uitgever. Voor volwassenen doen we dat al langer. De auteur komt vertellen hoe een bepaald boek tot stand is gekomen, welke moeilijkheden hij of zij had bij het schrijven. Meestal komt een auteur als het boek nog niet gelezen is en er wordt dan ook niet al te veel over het boek verteld, want we willen juist dat kinderen het gaan lezen. Maar er ontstaan wel leuke diskussies. Veel auteurs die zich speciaal op kinder- en jeugdliteratuur richten hebben we nog niet. *Dora Alonso* is een uitzondering; ze heeft veel voor jeugdigen geschreven, zowel avonturenverhalen als ook fantastische vertellingen. Een van haar verhalen is het bekende *El Cochero Azul*, een kombinatie van een fantastisch en een realistisch verhaal, ontspannend maar toch ook met dingen om van te leren. Het gaat over een lange tocht over het hele eiland Cuba, en is verdeeld in episodes, waarin verschillende identifikatiefiguren opduiken en werkelijkheid en verbeelding steeds met elkaar verweven zijn. Verder zijn er bijvoorbeeld *Nersys Felipe*, die met *Cuentos de Guana* in 1975 de kinderliteratuurprijs van Casa de las Américas won; *Mirta Aguirre*, die poëzie voor jongeren schrijft en *Renée Méndez Capote* die voor kinderen een kleine biografie van *Che Guevara* schreef, met foto's uit zijn leven geïllustreerd. Er komen gelukkig steeds meer auteurs die kinder- en jeugdliteratuur een serieuze zaak vinden.

Vanuit de jeugdafdeling van de Nationale Bibliotheek in Havana is in 1972 een initiatief opgezet naar aanleiding van de twintigste verjaardag van de aanval op de Moncada Kazerne, waarbij kinderen tussen vier en twaalf jaar in tekst en vooral in beeld die geschiedenis voor andere kinderen vertellen. *Asi vemos el Moncada* (Zo zien wij de Moncada)[13.] heet het en het vertelt in verschillende hoofdstukken over bijvoorbeeld José Martí, de *geestelijke maker* van de aanval op de Moncada, over de voorbereidingen en de aanval zelf: *Ze vielen de Moncada aan op 26 juli 1953 's avonds om half zes en nu is het een school.* In het laatste hoofdstuk is de Moncada-kazerne dan ook veranderd in een school en nemen kinderen bezit van het gebouw.

De grote kleurentekeningen zijn schitterend en vaak vol verrassende details, die historisch overigens lang niet altijd kloppen. Maar dat is van minder belang. Het is een getekende geschiedenis van kinderen voor kinderen om te lezen en te kijken, op school, in de bibliotheek of thuis. Kinder- en jeugdliteratuur op Cuba is niet alleen vóór kinderen, maar ook vàn kinderen, ook al verkeerd ze in beide opzichten nog volop in een ontwikkelingsfase.[14.]

Eindnoten:

(1.) Ariel Dorfman en Armand Mattelart, *Hoe lees ik Donald Duck*, Sunschrift 132, Socialistiese Uitgeverij Nijmegen, 1978.
(2.) Kathinka van Dorp; *Onderwijs in Cuba onder 20 jaar politieke en ekonomiese revolutie*, skriptie, Nijmegen, juni 1979, blz. 11.
(3.) José Martí; *Drie helden*, verhalen voor jong en oud, Sjaloom, Nijmegen, 1979; het citaat is uit de inleiding *Wie was dat, José Martí?* door Ineke Phaf, blz. 17-18.
(4.) Geciteerd uit: Kathinka van Dorp en Fleur Bourgonje; *Onderwijs in Cuba*, Jeugd en Samenleving nr. 12, december 1976, blz. 908.
(5.) Geciteerd uit: Kathinka van Dorp; *Kinderliteratuur wil uit de kinderschoenen*, in *Onderwijs en Kinderkultuur*, Cubareeks no. 1, Uitgave *Venceremos*, Postbus 590, Utrecht, blz. 53.
(6.) idem blz. 54.
(7.) Zie o.a. Betty Bacon; *Cuba: Books to the Children*, Wilson Library Bulletin, Juni 1978, blz. 783-788; en James Cross Giblin; *Conversations in Cuba*, School Library Journal, september 1978, blz. 23-28.
(8.) Marjo Eurlings en Margriet Welling-Slootmaekers; *La Literatura Infantil en Cuba.* (serie Cuba, cultura y revolucíon no. 2), doktoraalskriptie, Utrecht juni 1979. Voor nadere informatie: Margriet Welling-Slootemaekers, Hoge Hoeven 19, Geldermalsen, tel: 03455-4929.
(9.) Citaat uit James Cross Giblin; *Conversations in Cuba*, School Library Journal, september 1978, blz. 26.
(10.) *Venceremos*, Vereniging voor solidariteit met Cuba, Postbus 590, Utrecht; *Venceremos* geeft het tweemaandelijks bulletin *Cuba Libre* uit, waarin de meest recente informatie over Cuba wordt gegeven met daarnaast achtergrondinformatie op diverse deelterreinen van het maatschappelijk en kultureel leven. Verder heeft *Venceremos* een hoeveelheid mappen, boeken, brochures, affiches, platen enzovoorts geschikt voor het gebruik in het onderwijs bij het opzetten van projekten over Cuba. *Venceremos* organiseert eveneens film-, dia-, diskussieavonden en tentoonstellingen en begeleidt scholings- en studiegroepen.
(11.) Colleción *Textos para Narradores*, Departemento Juvenil, Biblioteca Nacional José Martí, en *Teoría y tenica del Arte de Narrar* idem.
(12.) *Yo Escribo Cuentos*, Gente Nueva, Havana.
(13.) *Asi vemos el Moncada*, Gente Nueva, Havana 1973. In 1975 is een tweede boek in deze serie uitgekomen *Granma, voorsteven van de Revolutie* ditmaal gemaakt door kinderen van verschillende lagere scholen van met name het platteland. De inleiding eindigt met: ‘In dit boek kan je de geschiedenis mee beleven, die je over een poosje misschien zelf ook mee kan schrijven’.
(14.) Verdere informatie over opvoeding, onderwijs en kultuur op Cuba is te vinden in het voortreffelijke boek van Karen Wald; *Children of Che*, Childcare and Education in Cuba, Ramparts Press, California, 1978.

De gang van Wiel Kusters
Daan Cartens

1.

Schrijft de dichter in eerste instantie voor zichzelf, als verduidelijking van het authentiek persoonlijke, of voor een publiek dat op de hoogte is van poëtische tradities en richtingen? In de meeste gevallen is er sprake van een wisselwerking tussen deze twee factoren. Als het persoonlijke te nadrukkelijk doorklinkt in de poëzie dreigt het gevaar van 'gevoelskunst' sec, als poëzie of welke andere creatieve uiting dan ook zich bij voorbaat richt op een bepaalde stroming, ligt verstarring op de loer. Niet alles wat zich aandient moet vernieuwend zijn, maar wel minstens een verdieping van het al bestaande, dat kan zowel reeds eerder verschenen eigen werk zijn, of arbeid van collega's waarmee men zich verwant voelt.

T.S. Eliot heeft in een essay[1)] over de sociale functie van de poëzie opgemerkt, dat het niet noodzakelijk is dat een dichter over een groot en aandachtig publiek beschikt, 'want als een dichter zeer snel over een groot publiek beschikt, dan is dat verdacht, gevreesd moet worden dat hij in dat geval niets nieuws brengt, alleen waaraan men reeds gewend is geraakt'. Het is interessant om in dit kader een citaat te plaatsen van de dichter Bernlef, uit een artikel over de poëzie van Wiel Kusters[2)]:

> Ik heb hier al eens eerder geschreven dat Gerrit Kouwenaar de enige na-oorlogse dichter is wiens werk navolging heeft gevonden. De reden daarvoor ligt voor de hand: Kouwenaar formuleerde, gedicht na gedicht, een ars poetica, een methode. Andere dichters uit zijn generatie schreven alleen maar goede gedichten (en slechte natuurlijk).

Je moet wel doof zijn voor ieder afwijkend geluid dan dat van de Vijftigers dat zo overheersend is geweest dat de spraakverwarring waartoe het aanleiding heeft gegeven, nog steeds niet verdwenen is, om Kouwenaar te beschouwen als de *enige* dichter die voor anderen als uitgangspunt geldt. Uit een spoedig bij Uitgeverij Reflex te verschijnen uitgebreide herdruk van het 'Raam'nummer over Chris van Geel zal blijken hoe groot de betekenis is geweest van zijn werk in de jaren vijftig en zestig, voordat hij, direct vóór, maar vooral na zijn dood in 1974 officieel erkenning vond als een te lang onderschat dichter, die zich onttrokken heeft aan het geweld van Vijftig en deze stroming al een aantal stappen vooruit was. In zijn essay komt Eliot ook tot de conclusie dat wat belangrijk is gehoor moet vinden, al is dat nog zo klein. Verdieping en erkenning volgt later. Kouwenaar is dus zeker niet de enige, maar het is wel juist dat zijn poëzie de bouwstenen heeft geleverd voor wat moet gelden als een soort 'Vijftiger' revival aan het einde van de jaren zeventig met dichters als Peter Nijmeijer, Peter Zonderland en vooral Wiel Kusters.

2.

Wiel Kusters, afkomstig uit Limburg, debuteerde vorig jaar met de bundel *Een oor aan de grond.* Dit najaar volgde een kleine, nieuwe bundel *De gang.* De motto voor zijn debuut is ontleend aan Kouwenaar:

> zijn handen zaten nog vast, mijn hemel, op
> de witte bladzij lag een zwarte bladzij

Het verleden wordt als uitgangspunt genomen voor gedichten waarin de nadruk ligt op de poëtische arbeid zelf, taal als constructiemiddel. Het verleden wordt voor Wiel Kusters hoofdzakelijk bepaald door de activiteiten van zijn vader die mijnwerker was. Zijn bundels zijn dan óók op te vatten als een poëtische uitwerking van een thema dat voorkomt in belangrijke, dit najaar verschenen romans, *De Aansprekers* van Maarten 't Hart, *De Nietsnut* van Frans Kellendonk en *De doodshoofdvlinder* van Jan Wolkers. Het karakter van de arbeid van de vader wordt in de eerste afdeling van Kusters' debuut aangegeven: het gaat om een ondergrondse, ongezonde strijd tegen de dood die al bij voorbaat verloren lijkt:

silicose wuifde de pneuma-
tische hamer hem toe

(pg. 11)

zat ook bij windstil weer
zwart in de hoeken
van zijn ogen

(pg. 15)

De relatie met de vader wordt voor de dichter geheel door die arbeid overheerst, meestal ziet hij hem alleen nog bij het vertrek voor zijn nachtelijke arbeid in bed:

geen treffender beeld
voor de komende slaap
wanneer ik in bed
mijn vader groette
voor hij de deur sloot

(pg. 12)

Nog sterker dan de deur in dit gedicht werkt de aarde als scheidslijn tussen vader en zoon, de vervreemding is hier niet het produkt van een generatieconflict, maar een verticale gescheidenheid. Wat kan de zoon anders doen dan luisteren, als hij zijn vader niet kan zien?:

op straat
legde ik vaak
een oor aan de grond

bewoog daar beneden
een vader of een zoon?

(pg. 17)

De poëzie zoals Wiel Kusters die schrijft moet het hebben van krachtige metaforen, woordverschuivingen, het leggen van accenten die op verschillende manieren en niveaus kunnen worden geïnterpreteerd. Dat vereist van de dichter een grote zorgvuldigheid, die Kusters bijna altijd betracht, al ontkomt hij op sommige plaatsen niet aan het euvel een volkomen helder beeld nog eens (en dan bij voorkeur zoals deze mededeling tussen sluittekens) te willen expliceren. Als er staat: ‘deze bundel licht op zijn hoofd’ en de volgende regel bevat alleen de toevoeging ‘potent van elektriciteit’ dan is het volstrekt duidelijk dat het hier om een fallussymbool gaat. Kusters voegt aan de karakteristieke, sterke en ook indrukwekkende regels dan nog een voor mij nodeloze mededeling toe:

(zocht ik het niet te ver,
ik stak dit licht hier
als een fallus op)

(pg. 13)

De tweede afdeling *Onwennige stappen op het land* staat voor het afstand nemen van de aarde en dus van de vader, extra scherp aangekondigd door een wachterlied, van oorsprong een liefdesgedicht dat uitmondt in de mededeling dat de zoon zelf vader is geworden:

al past een kind
haar huid

(pg. 22)

Maar wat er ook plaatsvindt, de kracht van het verleden is zo sterk dat het om niet meer dan marginale verschuivingen gaat:

als die wijngaardslak
althans de tijd verlegt

(pg. 25)

Zekerheid werkt voor Wiel Kusters irriterend:

(...) van twijfel geen spoor
gedicht of niet, hun tocht ging door

(pg. 27)

vooral ook uitdrukt in zijn tweede bundel door het stellen van korte, naar betekenis zoekende vragen: ‘Was je dat?’, ‘Als je kon?’, ‘Zie je het?’ Het citaat hierboven zijn de laatste regels van het gedicht *Journey of the magi* dat direct verwijst naar het gelijknamige gedicht van T.S. Eliot uit zijn *Ariel poems.* (Het is op zichzelf frappant

dat twee zulke uiteenlopende dichters als Elly de Waard en Wiel Kusters zich baseren op de uitermate doorwrochte, ingewikkelde maar ook voor die tijd vernieuwende poëzie van Eliot. Elly de Waard nam een aantal regels uit *Portrait of a lady* als motto voor haar tweede bundel, *Luwte*, die vooral als uitgangspunt geldt voor deze lineair opgebouwde bundel. Kenmerkend voor de poëzie van Elly de Waard en Wiel Kusters is dat Elly de Waard het persoonlijke en authentieke van haar eigen dichterschap zelf uitwerkt, waarbij ze Eliots regels nodig had om de toon, terwijl Wiel Kusters veel meer geïnteresseerd is in wat anderen voor hem gedaan hebben, zowel Kouwenaar als de Vijftigers, maar ook Eliot. Daarom is zijn poëzie niet zozeer oninteressanter dan in dat andere geval, maar wel vlakker, onbezielder, soms zelfs spanningsloos. Ter adstructie van deze opmerkingen citeer ik de laatste strofe van Eliots gedicht:

> All this was a long time ago, I remember,
> And I would do it again, but set down
> This set down
> This: were we led all that way for
> Birth or Death? There was a Birth, certainly,
> We had evidence and no doubt. I had seen birth and death,
> But had thought they were different; this Birth was
> Hard and bitter agony for us, like Death, our death.
> We returned to our places, these Kingdoms,
> But no longer at ease here, in the old dispensation,
> With an alien people clutching their gods.
> I should be glad of another death.

Eliot gaat, Kees Fens heeft dat uitgewerkt[3)], in een belangrijk essay dat blijkens een recent interview met de voormalige Volkskrantcriticus van zoveel waarde is, dat het als één van de weinige van zijn artikelen na zijn dood herdrukt mag worden, uit van een preek van Lancelot Andrewes, uitgesproken op eerste kerstdag 1622 en descriptief natuurlijk verwijzend naar de tocht van de drie wijzen uit het Oosten naar de geboorteplaats van Christus. Wat vonden zij? Andrewes: ‘No sight to comfort them, nor a word for which they any whit the wiser; nothing worth their travel (...)’.

Voor Wiel Kusters geldt die uitspraak misschien evenzeer, alle uiterlijke vertoon blijft een zoeken naar:

> en ons ongerichte zoeken
> met de dood gelijk loopt

(pg. 26)

De achtergebleven zoon moet het als de wijzen (bij Kusters: ‘heren’) doen zonder sporen, maar hem ontbreekt de vastberadenheid die de door religieuze motieven geleide vorsten wel bezitten.

3.

De tweede bundel van Wiel Kusters bestaat behalve uit een interessante en ook goede, drie afdelingen tellende *De gang* ook nog uit een kleine, vier gedichten tellende cyclus *Carbone notata*, direct aansluitend op de eerste afdeling uit zijn debuut. Daarin wordt weer direct de verhouding met de vader en zijn ambt uitgedrukt:

> Ik lichtte de onderkant van je maker op
> zolang je ademt zei je zink je niet

(pg. 34)

In *De gang* zegt de dichter het onverhuld:

> Ik kon me niet van je losmaken,
> niet losmaken van je

(pg. 13)

De gang is niet alleen mijngang, een schacht, maar ook een gang, een trektocht door de tijd en wellicht ook een ontwikkelingsgang voor de dichter. De leegte die ontstaan is na de dood van de vader wordt aangeduid in een strofe waarin angst doorklinkt:

> Even was ik bang.
> Alles verdween voor mijn ogen
> als een brandende grashelling.
> Ik moest mijn handen warmen in een leeg hoofd. -

(pg. 12)

De onmogelijkheid om aan het verleden iets tastbaars te onttrekken leidt tot de conclusie ‘Als alles nu verdween was alles verklaarbaar’, een paradoxale zin die op verschillende manieren kan worden opgevat, al maakt de slotzin van het gedicht (‘Ik baande me een weg door de afstand’) duidelijk dat de dichter niet verzwolgen wenst te worden, maar zijn eenzame strijd (de gedichten worden omgeven door een zweem van het nachtelijke en geheimzinnige) voorzet. Door zich te verdiepen in de verstening (‘een bevroren bos’), de helderheid die de dood ook kan bieden (‘de witte fase’), ziet de dichter de realiteit: ‘Het was of ik ontwaakte’.

Uiteindelijk is het resultaat een welhaast vaderlijke berusting (ook heel letterlijk op te vatten na de mededelingen in *Een oor aan de grond*) als tegenwicht voor het emotionele zoeken naar houvast van de zoon. Die twee elementen komen samen en heffen elkaar op:

> Wit is geen panisch woord.
> Dat is de kunst.
>
> Er ritselde sneeuw als dichte bloesem.
> Men gooide handenvol bevroren mos.
>
> Dat gaf niets.
> Ik legde mijn handen in mijn hoofd
> en probeerde te slapen.

(pg. 22)

Wiel Kusters is een dichter met een tot nu toe beperkte thematiek die nog eens begrensd wordt door een nauwgezette, rationele uitwerking die, en *De gang* is daar het bewijs van, interessante poëzie kan opleveren.

Wiel Kusters: *Een oor aan de grond*
Querido. 40 blz. f 15,50

Wiel Kusters: *De gang*
Querido. 35 blz. f 15,50

Eindnoten:

1) T.S. Eliot: On poetry and poets: The social function of poetry, Londen, 1957
2) J. Bernlef: De methode Kouwenaar, HP 29 september 1979
3) Kees Fens: Tussen gisteren en morgen, Ambo 1970
(uitgegeven als relatiegeschenk bij de jaarwisseling)

Engelse kroniek
Feminisme en de roman
James Brockway

In het laatste hoofdstuk van haar boeiende en zeer relevante boek over de invloed van het opkomend feminisme op de portrettering van de vrouw en haar seksualiteit in de Engelse roman - *Women and Fiction: Feminism and the Novel*, *1880-1920*, citeert Patricia Stubbs enkele zinnen van Virginia Woolf. Deze zinnen hebben te maken met de moeilijkheden waarop een vrouw stuit, als zij over haar *lichamelijke* seksualiteit wil schrijven. 'Telling the truth about my experiences *as a body*' vond Virginia Woolf onmogelijk; uitgesloten. Honderd jaar eerder had Charlotte Brontë felle protesten uitgelokt door alleen maar in haar roman *Jane Eyre* te suggereren, dat een vrouw überhaupt seksuele gevoelens en verlangens kon hebben. Volgens het Victoriaanse ideaal moest de vrouw seksueel volkomen passief blijven en er mee genoegen nemen als seksueel gebruiksvoorwerp te fungeren ten bate van de op alle gebieden overheersende man.

Zij moest de ideale huisvrouw en moeder zijn, 'the angel in the house'. De uitlatingen van de moralisten op dit gebied, die door Patricia Stubbs ook worden geciteerd, waaronder uitspraken van bekende en vereerde figuren als John Ruskin, Anthony Trollope en Charles Dickens, lijken hedentendage dermate absurd dat men zich kan afvragen hoe het mogelijk was dat een verstandig mens ooit tot zulke overtuigingen zou kunnen komen.

Dergelijke opinies waren echter heel goed mogelijk, omdat zij het produkt waren van het 'climate of the day'. De kracht die van de algemeen aanvaarde ideologie van een tijdperk uitgaat, is, achteraf gezien, een wonderbaarlijk en zelfs afschrikwekkend iets. (Zoiets verklaart voor een deel het tijdelijke sukses, bijvoorbeeld, van Hitler en het Nazisme.) Als men Patricia Stubbs' boek leest, beseft men al gauw hoe formidabel de oppositie is geweest, waartegen de vrouw in haar strijd naar gelijkstelling met de man heeft moeten kampen.

Hoofdthema van dit boek is de these, dat de vrouw in de Engelse roman, ondanks de erkenning van haar seksualiteit en ook ondanks het werk van 'moral iconoclasts and social critics' als Thomas Hardy, George Moore, Gissing en Meredith, nog steeds werd geportretteerd als een wezen, waarvoor het emotionele leven, het sentiment, de liefde, het huwelijk - en dat wil eigenlijk zeggen 'de man' - hoofdzaak zijn. Hierdoor werden (worden?) haar andere bezigheden en aktiviteiten - haar werk buiten het huis en het huwelijk, haar talenten en belangstellingen, haar politieke overtuigingen, al te vaak over het hoofd gezien - gewoonweg genegeerd als niet bestaand.

Dus hoewel de steeds als revolutionaire invloed optredende D.H. Lawrence tegen het einde van de besproken periode de seksualiteit van de vrouw soms tot hoofdonderwerp maakte, en zodoende haar seksualiteit zelfs overdreef, werden de andere aspekten van haar leven door hem schromelijk verwaarloosd. Men leest:

> Lawrence's belief in spontaneous, instinctive living led him to an enormous over-emphasis on sexuality when writing about women. He is simply not interested in what they *do.* After *Sons and Lovers* (1913) and *The Rainbow* (1915), we see nothing of the day-to-day circumstances of their lives... their only real function in the novels is as part of an emotional and sexual cult.

Deze vernieuwer Lawrence was dermate tegen ‘knowledge in the head’, dat hij ook tegen het idee van de vrouw als ‘a voter, a wage-earner, a responsible citizen’ was - en het was juist het vervullen van deze rollen, dat door Virginia Woolf werd gezien als de weg naar de bevrijding van de vrouw. Geen wonder dus dat Lawrence zich uiteindelijk als een vijand van het feminisme ontpopte.

Tegenwoordig wordt zelfs in een uitgesproken feministische roman als *Praxis* van Fay Weldon (enkele maanden geleden in deze Kroniek besproken), een roman die een tot de vrouw gerichte waarschuwing inhoudt haar leven niet aan de wensen en behoeften van de man aan te passen, veel meer plaats ingeruimd voor de beschrijving van het liefdes- en huwelijksleven van Praxis dan voor details over haar zelfstandige carrière als schrijfster en feministe.

In deze Kroniek en bijna overal elders, trouwens, waar ik over de Engelse letterkunde geschreven heb, beperkte ik mij meestal tot beschouwingen over de moderne roman, waarbij ik boeken *over* de letterkunde en schrijvers, biografieën, autobiografieën, dagboeken, herinneringen enz. vaak verwaarloosd heb. Met opzet. Ten eerste, omdat er een teveel aan boeken *over* de letterkunde en schrijvers is, en ten tweede, omdat oorspronkelijk, scheppend schrijven mij steeds belangrijker lijkt - het is tenslotte de bron en zonder die bron zou al de rest niet mogelijk zijn.

Dit wil echter niet zeggen, dat ik de waarde van een boek als dit van Patricia Stubbs over feminisme en de roman onderschat. Ook de leesbaarheid van zo'n boek niet. Integendeel, de laatste dagen las ik dit boek dikwijls met meer voldoening (en vermaak) dan enkele romans die ik onlangs heb gelezen. Een goed uitgewerkt intellektueel argument is immers altijd boeiend en kan zelfs opwindend worden - een roman is dit niet altijd.

Maar zo'n boek verliest een groot deel van zijn waarde en

zelfs van zijn *raison d'être*, als men de argumenten die men daarin tegenkomt niet op de fictie toepast, en aan romans toetst.

In mijn geval kon ik de argumenten van Patricia Stubbs onmiddellijk in verband brengen met twee recente romans - van dezelfde uitgeverij - die ik zojuist gelezen had, en bij het lezen waarvan ik op problemen was gestoten.

De eerste was de jongste roman - zijn vierde of vijfde - van Paul Strathern, een auteur die ongeveer tien jaar geleden debuteerde met het zeer goed ontvangen *Pass by the Sea.* Strathern's recente werk *The Adventures of Spiro* bevat binnen het bescheiden bestek van 160 bladzijden het levensverhaal van een fictieve twintigste eeuwse beeldende kunstenaar, Spiro Volos. (Een vorige roman van Strathern ging over de laatste jaren van Arthur Rimbaud in Afrika en een andere over Nijinski.)

The Adventures of Spiro heeft lofuitingen uitgelokt van de recensent Robert Nye (zelf de suksesvolle auteur van de bekroonde roman *Falstaff* (1976), een hervertelling van het leven van een van Shakespeare's bekendste figuren, in de vorm van een gefingeerde autobiografie), maar ikzelf vond Spiro vervelend, als mens èn als kunstenaar, en nog vervelender als alcoholist, vrouwenjager en filosoof. Bovendien ben ik geen liefhebber van de levenssage als romanvorm: vandaag Griekenland, morgen New York, overmorgen Parijs, volgend jaar Moscou (tijdens de revolutie), weer Parijs, Zuid-Frankrijk, Griekenland (tijdens de tweede wereldoorlog), daarna de ouderdom en weer terug naar Zuid-Frankrijk, waar de kunstenaar omringd door varkens en kakatoe's en zelfs met een onechte zoon, een Rus, Nikita leeft.

Spiro Volos zal zeker de toorn wekken van alle feministen door zijn vluchtige maar veelvuldige verhoudingen met vrouwen, vaak de vriendinnen van zijn beste vrienden: een jonge Russin, revolutionaire; de elegante vrouw van een rijke sponsor; een jonge vrouw uit de Griekse verzetsbeweging. Want deze vrouwen, hoewel zij, wat de eerste en de laatste betreft, zelfstandig aktief in het leven zijn, worden toch door de grote kunstenaar als lustobjekten gebruikt (en als zodanig ook door de auteur Strathern gezien).

Misschien ben ik een mannelijke feministe. Misschien kwam het hierdoor dat ik Spiro (een soort Picasso? - in ieder geval meer type dan individu) onuitstaanbaar vond. Misschien zijn àlle beeldende kunstenaars als mens onuitstaanbaar? Hoe dat ook mag zijn, in deze over het algemeen goed geschreven roman is de slechtst geschreven scene die, waarin twee van Spiro's vrouwen elkaar ontmoeten en met elkaar vechten (over hem), totdat hij een emmer met witte kalk over hen uitstort. Deze scene valt zo uit de toon en is plotseling zo absurd en vulgair, dat hij al op zichzelf als argument voor het feminisme zou kunnen fungeren.

De relevantie van Patricia Stubbs' boek is veel evidenter dan *Dreaming of Dead People* door een van de eksperimentelen onder onze schrijfsters, Rosalind Belben. Van haar had ik twee romans gelezen: *Reuben - Little Nero*, over de problemen rond een debiel kind, en *The Limit* (1974), over: ...nu, ik ben het totaal vergeten waarover dit irritante boek ging en herinner mij alleen dat de pretentie en aanstellerij van het proza, met het toen al modieus maar overdadig en dwangmatig gebruik van schuttingwoorden, mij tot het schrijven van een vernietigende recensie voor een Engels blad bewoog, een recensie, die ik later op zijn beurt ook weer vernietigde.

In *Dreaming of Dead People*, dat op het omslag ‘a novel’ heet, maar dat uit zes onsamenhangende en vaak incoherente stukken proza bestaat, doet Rosalind Belben - vooral in het stuk, dat de titel ‘the act of darkness’ draagt - wat Virginia Woolf als ‘onmogelijk’ beschouwde: zij schrijft over het lichaam van de vrouw en

vooral over de geslachtsdelen van een vrouw die sinds tien jaar niet meer heeft gevrijd. Dezelfde vrouw is in ieder stuk aan het woord.

Belben's taal is opzettelijk cru, haar beschrijvingen lijken zonder schaamte (maar zijn dat eigenlijk niet) - bladzijden lang schrijft zij over masturberen met behulp van een elektrische tandenborstel - en overal is een ongebreidelde drang om ‘literatuur’ te schrijven aanwezig die voor mij trouwens de grootste hinderpaal vormt, maar die soms ook amusant aandoet. Daar bijvoorbeeld, waar de schrijfster Shakespeare wil citeren, maar twee van zijn bekendste uitdrukkingen door elkaar haalt, zodat we Hamlet's ‘ay, there's the rub’ en ‘This was the most unkindest cut of all’ van Julias Caesar, bij haar als ‘the unkindest rub of all’ terugvinden. In deze verwarring wordt tenminste een ding duidelijk: er wordt een weinig aantrekkelijke maar in ieder geval moedige poging gedaan eerlijk over zeer intieme lichamelijke ervaringen te schrijven, máár: ook hier wordt de vrouw voorgesteld als een wezen, waarvoor het emotionele en seksuele leven hoofdzaak is.

Patricia Stubbs zou deze ekspirimentele ‘roman’ uit het jaar 1979 moeilijk als een vooruitgang kunnen beschouwen. Haar studie maakt echter duidelijk, waarom zulke boeken als deze van Belben nog worden geschreven: het zijn reakties op taboes en ook correkties op die absurde negentiende eeuwse ideologie die de vrouw van al haar seksualiteit wilde beroven. Het is een geval van *Delicta maiorum immeritus lues*: hoewel zelf onschuldig, moeten wij boete doen voor de zonden van onze vaderen; van Ruskin, Dickens en Trollope.

Patricia Stubbs: *Women and Fiction. Feminism and the Novel, 1880-1920.* 263 blz.
Paul Strathern: *The Adventures of Spiro.* 160 blz.
Rosalind Belben: *Dreaming of Dead People.* 146 blz.
Uitg.: The Marvester Press, Brighton.

Duitse kroniek
Roswitha Wiegmann

Wie al op z'n vijftiende twee pogingen tot zelfmoord achter de rug heeft, zal nauwelijks op een gelukkige jeugd kunnen terugzien. In haar dit jaar verschenen autobiografische roman *Die Eisheiligen* (De ijsheiligen) rekent Helga M. Novak in eerste instantie dan ook af met haar ouders naar wie de titel verwijst.

Het is de eerste roman van een ten onrechte vrij onbekende schrijfster, die sinds 1965 acht bundels gedichten en proza heeft gepubliceerd. Haar laatste dichtbundel, *Margarete mit dem Schrank* (in 1978 bij uitgeverij Rotbuch in Westberlijn verschenen), is zonder meer van een zelfde niveau als het werk van iemand als Sarah Kirsch.

Helga M. Novak is in 1934 geboren en opgegroeid in het oosten van Berlijn. Zij heeft in de DDR journalistiek en filosofie gestudeerd. Tegenwoordig woont ze in Frankfurt aan de Main. Aanvankelijk was H. Novak al in 1961 in het westen beland - als gevolg van haar huwelijk met een IJslander -, in 1965 ging ze terug naar de DDR waar ze een jaar later om politieke redenen werd uitgewezen.

De roman begint in 1940 als de schrijfster 6 jaar is en eindigt als ze 16 wordt. Een chronologische opbouw dus, zonder dat de gebruikelijke ontwikkelingsroman ontstaat. Het gaat niet zo zeer om het-groter-en-wijzer-worden van de hoofdfiguur, maar eerder om een bepaalde sfeer en tijd. Helga M. Novak werkt met een uiterst suggestief taalgebruik, dat telkens aan de leeftijd van het meisje is aangepast en voortdurend wisselt tussen plat Berlijns dialekt en op gedichten lijkende passages.

Dat er in de roman een uitgesproken Duitse jeugd wordt beschreven blijkt minstens al op pagina 2, waar namelijk vader Karl zegt: ‘Ik ben een Pruis en mijn dochter loopt krom - dat kan toch niet’. Niettemin valt de vader, een arbeider met vage sociaaldemokratische sympathieën, nog best mee. Hij is ook degene geweest die per se een kind wilde adopteren, toen bleek dat zijn huwelijk kinderloos zou blijven. Helga's stiefmoeder Sophie oefent absolute macht uit, kil, met slaag en dwang. Zij had een keurig kind willen hebben om er goed mee voor de dag te kunnen komen, terwijl haar aangenomen dochter vaak ziek is, uiterst gevoelig en ook gauw zeer opstandig. Helga M. Novak noemt de moeder uitsluitend ‘Koudesophie’, want haar verjaardag valt op 15 mei - dat is de laatste dag van de zogenaamde ijsheiligen die meestal nog stevige nachtvorst brengen. Als Koudesophie bij haar dochter met slaan niets meer kan bereiken, dreigt ze met een kostschool en vertelt tenslotte triomfantelijk, dat ze gelukkig niet de echte moeder van dat misbaksel is. Dit gegeven wordt in de roman zo verwerkt, dat er een lichtelijk ironische versie ontstaat van het oude sprookjesmotief:
boze-stiefmoeder-onderdrukt-het-lieve-kind-dat-later-prinses-wordt. Helga droomt af en toe van echte ouders uit een ander (intellektueler!) milieu, maar weet maar al te goed dat het een droom is. Een echte uitweg voor haar komt pas in zicht door de verandering van de maatschappelijke omstandigheden.

In ‘Die Eisheiligen’ wordt, ook vanuit het perspektief van het meisje, op een lakonieke en humoristische manier, een beeld van die tijd gegeven: fascisme en oorlog, de ‘ineenstorting’, de Russische ‘bezetting’, honger en thuisarbeid, denazificering en opbouw van de DDR. Politieke taboes hanteert Helga M. Novak daarbij nooit. Ze behandelt net zo duidelijk de door Russische soldaten gepleegde verkrachtingen

als de belachelijke houding van de doorsneeduitsers als zouden ze van niets hebben geweten. Haar ouders bv. worden niet als fascisten afgeschilderd, maar wel als gewone meelopers die ook na de oorlog niets willen leren. Natuurlijk zijn ze ook slachtoffers van hun milieu, dat aspekt wordt echter door de schrijfster allerminst als algehele verontschuldiging gehanteerd.

Voor de generatie van Helga M. Novak werd kennelijk de hervorming van het onderwijs in Oostduitsland een beslissende gebeurtenis. De aflossing van het oude onderwijspersoneel en de afschaffing van lijfstraffen op school vormden de basis waarop de nieuwe antifascistische leerstof ingang kon vinden en een geleidelijke identifikatie met de opbouw van het socialisme kon plaats vinden.

Als ook Helga - stiekum - lid van de socialistische jeugdorganisatie FDJ is geworden en op 1 mei in het gebruikelijke blauwe hemd wil gaan demonstreren, wordt ze door haar vader voor het eerst in elkaar geslagen. De meelopers van vroeger vinden intussen allang de bonte etalages in Westberlijn aantrekkelijker dan het moeizame puinruimen in het Oosten en wijzen de politieke houding van hun kinderen af. Daardoor spitst zich het konflikt van Helga met haar ouders zozeer toe, dat de vluchtmechanismen die tot dusver funktioneerden niet langer steun meer bieden: haar verwoede leeshonger en eigen pogingen om gedichten te schrijven. Het is niet meer voldoende om de haat op Koudesophie en het gevoel van eenzaamheid tot thema van ballades te maken. De 15-jarige vraagt de FDJ en andere maatschappelijke organisaties om hulp, die krijgt ze ook; ze mag eerst

in een vakantietehuis van de FDJ wonen en op haar zestiende naar een internaatschool verhuizen.

En toch is dat geen echte bevrijding. Zij blijft zitten met het gevoel bedrogen te zijn. Haar zijn namelijk door twee funktionarissen vragen gesteld over Karl en Koudesophie, waarbij ze indirekt heeft toegegeven dat haar ouders ongetwijfeld vijandig tegenover de staat staan.

Aan het eind van de roman kan de lezer zich dus voorstellen, wat voor ontwikkeling de schrijfster verder nog heeft moeten doormaken om zover te komen dat ze nog eens op zo'n manier over haar jeugd zou kunnen vertellen.

Er is - zowel in de BRD als in de DDR - sinds de jaren zestig haast al een kompleet genre proza ontstaan over jeugdbelevenissen met betrekking tot de jaren 1940-1950. Meestal zijn de auteurs generatiegenoten van Helga M. Novak: Günter Grass, Horst Bienek, Walter Kempowski, Christa Wolf, Franz Fühmann e.a. Nieuw is echter de verbinding van een scherp geregistreerd tijdsbeeld, uiterst subjektieve betrokkenheid en bestudeerd argeloze manier van vertellen zoals die hier door Novak wordt gepresenteerd.

Tot slot nog enkele aktuele opmerkingen over een heel ander type schrijver aan wiens werk Bzzlletin al vaker uitvoerig aandacht heeft besteed.

Op 30 november jl. kwam Günter Wallraff even naar Amsterdam om de Nederlandse vertaling van zijn tweede publikatie over de 'Bild-Zeitung' te presenteren. Uitgeverij Rob van Gennep is er in geslaagd om 'Beeld van Bild' al vier weken na de Duitse uitgave op de markt te hebben. Deze keer heeft Wallraff het over verschillende konkrete slachtoffers van 'Bild', - afschrikwekkende verhalen over ten onrechte van misdaden of terrorisme beschuldigde personen.

Günter Wallraff moest dit boek onder nog moeilijker omstandigheden schrijven dan het eerste (toen hij zelf als Hans Esser bij 'Bild' in Hannover werkte). 'Bild'-uitgever Springer was er namelijk in geslaagd een spion in de vriendenkring van de schrijver te smokkelen. Elke informatie over het manuskript werd doorgegeven zodat het Springer-koncern op tijd zou kunnen verhinderen dat het boek gedrukt zou worden. Omdat Wallraff er nog op tijd achter kwam en vervolgens een gefingeerd manuskript en onjuiste data voor 'zijn' spion klaar had liggen, kon de Duitse uitgever Kiepenheuer und Witsch het boek in het geheim in het buitenland laten drukken. Vier weken eerder dan 'Bild' had verondersteld kwam het uit. Daarom zijn er nog geen juridische stappen tegen dit 'Bild'-boek ondernomen, terwijl het eerste ('Verslaggever van Bild') in de Bondsrepubliek intussen verboden is.

Wallraff gebruikt een deel van zijn honorarium om een 'Anti-Bild-buro' te onderhouden waar slachtoffers van 'Bild' rechtshulp kunnen krijgen en waar een boycot van het blad wordt georganiseerd. Hij is zelfs van mening dat zonder 'Bild' een politikus als F.J. Strauss in Westduitsland minder kans zou krijgen. Niet verbazingwekkend, dat Springer ondertussen een boek over Wallraff heeft laten publiceren waarin deze tegelijk als terrorist, DDR-spion en gevaarlijke gek wordt afgeschilderd. Duidelijke taal werd onlangs ook gesproken door ondernemer Gerling wiens koncern Wallraff al eerder te grazen had genomen: 'Die man (dus Günter Wallraff) kun je alleen nog maar verbranden'.

Helga M. Novak: Die Eisheiligen. Luchterhand DM 32,-
Günter Wallraff: Beeld van Bild. Van Gennep f 19,50.

Vervolg van pag. 61.

Door zijn ervaringen in Spanje tijdens de burgeroorlog (zie hiervoor het boek dat door sommigen als zijn beste wordt beschouwd: *Homage to Catalonia* - 1939) werd Orwell van zijn marxisme genezen. Hij vond ook dat de Britse arbeidende klasse in zijn denken en zedelijke overtuigingen nog burgerlijker was dan de bourgeoisie.

Orwell - dit weten wij allen uit zijn laatste en bekendste boeken, de romanfabels *Animal Farm* (1945) en *1984* (1949) - werd pessimist en anti-totalitair, maar hij bleef aan zijn idealen van ‘fair-play’ en ‘human decency’ trouw.

Zijn essays over de Engelse jongensbladen (Boys' Comics'), over de burgelijke sexuele ideologie die achter ‘funny postcards’ loert, en over het misbruik van de Engelse taal, vooral door politici, ‘Politics and the English Language’, laten een heldere geest zien, waaraan het fanatieke van een Caudwell vreemd was. Maar hiermee zijn wij de Interbellum-periode al voorbij.

Orwell leeft nog voor de lezer van vandaag - er verscheen zelfs onlangs een nieuwe studie over hem, *Orwell: The Transformation*, de tweede in een reeks door Peter Stansky en William Abrahams. Dit deel gaat over de omwenteling die in Orwell teweeg werd gebracht door zijn bezoek aan Spanje tijdens de burgeroorlog. Het boek is een studie en geen biografie, want vóór zijn dood verbood Orwell de uitgave van een biografie over hemzelf. Dit was misschien nog een ander aspekt van een zeker masochisme, dat in zijn leven en werk te bespeuren valt.

Dat de linkse beweging in de Engelse letterkunde tijdens de tweede helft van de Interbellum-periode eerder een reaktie was op het Hitler-gevaar, en op de slaperige zelfgenoegzaamheid van de Britse politiek onder eerste ministers als Baldwin en Chamberlain, dan een positieve, spontane beweging, die uit een fundamentele politieke overtuiging voortsproot, lijkt door de overwegend a-politieke aard van de na-oorlogse Engelse letterkunde bewezen. In januari 1939, d.w.z. kort na de crisis van Munich, in de herfst van 1938, verdwenen immers twee van de meest aktieve linkse intellectuelen, Auden en Isherwood, naar Amerika, waar ze tijdens het bloedige gevecht met Hitler bleven. De ‘beweging’ leverde geen enkele oorlogsheld op. Maar misschien is dat zoals het behoort te zijn: ‘the pen is mightier than the sword’.

Literatuur:

John Gross: *The Rise & Fall of the Man of Letters.* Weidenfeld, 1969
Stephen Spender: *World Within World.* Faber & Faber, 1959
Samuel Hynes: *The Auden Generation*, The Bodley Head, 1976
Christopher Isherwood: *Christopher and his Kind.* Eyre Hethuen, 1977
Martin Green: *Children of the Sun.* Constable, 1977
Michael Roberts (redakteur): *The Faber Book of Modern Verse.* Faber & Faber, 1936
Stansky & Abrahams: *Orwell: The Transformation*, Constable, 1979.

[Nummer 73]

Reiziger doet Cheops
Een andere kijk op Leopold en zijn gedicht
Dirk Kroon

Laatst bekende portret.

In Rotterdam is een Leopoldstraat. Het naambordje vermeldt initialen, aard noch definitieve data van de dichter Jan Hendrik Leopold (11 mei 1865-21 juni 1925), die het grootste deel van zijn leven in de havenstad doorbracht. Nu kan deze ongebruikelijke weglating een gebaar zijn, een hommage aan een man die men bekend veronderstelt. Maar wie die korte troosteloze straat inkijkt, weet meteen beter. De aanblik alleen al weerhoudt een mens ervan het straatje in te lopen. Aan de ene kant ziet men een rijtje lage arbeidershuisjes met tuintjes die op bloempotten lijken; aan de overkant ziet men galerijen van een armetierige flat. Let wel: men ziet dus de achterkant van een flatgebouw. Het is alsof men het de bewoners niet heeft willen aandoen, in de Leopoldstraat te wonen en er bovendien nog op te moeten uitkijken. Kortom, wie iets voor poëzie voelt, ervaart de Leopoldstraat als een direkte belediging.

Een dergelijke situatie kan men nog kenmerkend vinden voor de manier waarop een overheid hier met een dichter omspringt. Bovendien is er de verzachtende omstandigheid dat Leopold er geen weet van heeft gehad, dat er zo over hem gelopen werd (om een boutade van A. Roland Holst te parafraseren). Veel erger wordt het wanneer men bedenkt dat Leopold tijdens zijn leven niet veel anders is behandeld. De volgende schets moge dit aantonen.

Jan Hendrik Leopold werd op 11 mei 1865 geboren te 's-Hertogenbosch. Hij groeide op in een tamelijk beschermd milieu, dat niet vreemd stond tegenover de literatuur. In de familie kwamen diverse literatoren en docenten letterkunde voor. Ook zijn vader placht zich regelmatig literair te uiten, al kwam er na 1870, toen zijn vader directeur van een meisjeskweekschool in Arnhem was geworden, niet veel meer uit diens handen. Een sterk, eventueel literair kontakt met zijn vader heeft de latere

dichter niet gekend. Dit wil niet zeggen dat hij eenzaam was. Met zijn moeder, die zich geheel aan het gezin wijdde, zou hij een bijzonder sterke binding hebben.

We leren de jonge Jan Hendrik kennen als een meer dan middelmatig begaafd kind. Hij las al heel vroeg. Daarnaast had hij zijn hart verpand aan het tekenen en schilderen. Hij kreeg er zelfs les in. Pianolessen werden hem ontzegd omdat hij geen meisje was. Dus leerde hij zichzelf pianospelen. De liefde tot de muziek zou een leven lang duren. Tot het eind toe bleef hij musiceren en men mag nooit vergeten dat Leopolds muzikaliteit de toon van veel van zijn werk bepaalt.

In 1883 vertrok hij uit Arnhem naar Leiden om klassieke talen te gaan studeren. Hij werd daar vooral onderwezen in de methoden van het tekstkritische onderzoek. En die streng filologische benadering paste bij hem: hij zou promoveren op ‘Studia Peerlkampiana’, waarin hij onder meer fundamentele kritiek zou leveren op de tekstbezorger van Vergilius en Horatius. Weer later zou hij tevens een niet gering aantal, in het Latijn gestelde bijdragen leveren voor het vaktijdschrift ‘Mnemosyne’; en voor het blad ‘Museum’ zou hij kritische beoordelingen schrijven over tekstuitgaven van klassieke schrijvers. Hij was een werkelijk kenner. Tot op heden geldt Leopolds Marcus Aurelius-editie als de beste.

Dat Leopold intussen niet beantwoordt aan het gemiddelde beeld van de kamergeleerde, blijkt wel uit herinneringen aan hem, waaruit hij naar voren komt als een hartstochtelijk schaatser, bergbeklimmer en wandelaar. Bovendien is bekend dat hij genoegen kon scheppen in het gebruik van edele spiritualiën en victualiën en in de omgang met mensen even

geestrijk als opwekkend kon zijn. Hij was een fijnzinnig humorist.

De wereldvreemdheid die hem wel wordt aangewreven, past evenmin bij hem. Leopold had wel degelijk oog voor sociale toestanden en misstanden. Al in zijn studententijd hield hij voor het vakdispuut waarvan hij lid was een lezing onder de titel ‘De servis apud Romanos’, waarin hij opmerkte dat het leven van de slaven in het algemeen beter was dan dat van de arbeiders in zíjn tijd. Enige jaren later laat hij zich door de bekende Dr. W. van Ravesteyn voorlichten over het communisme. Een oud-collega-leraar tenslotte vertelt dat hij dagelijks met Leopold wedijverde om als eerste de buitenlandse kranten te lezen, betrokken als zij waren bij het politiek wereldgebeuren.

Maar dan zijn we al in een volgende periode. Leopold heeft dan in 1889 cum laude zijn doctoraal gedaan en is vanaf 1891 leraar klassieke talen aan het Erasmiaans Gymnasium in Rotterdam. In 1892 promoveert hij nog even cum laude. Kortom, een maatschappelijk geslaagd man die een opgewekt leven had kunnen leiden wanneer hij niet op eerder datum een diep ingrijpende teleurstelling had moeten incasseren. In zijn studententijd had hij zich namelijk verloofd met het meisje Aaffiene Rijkens. Zij zouden echter niet met elkaar trouwen omdat Aaffiene na enige tijd kiest voor Jan Hendriks broer Joes en zich met deze latere bankier in de echt laat verbinden. Verraad is hier misschien niet een te groot woord.

Omtrent latere liefdes is niet veel bekend. Wel lezen we in Leopolds ‘Reisdagboek 1890’ over een diepe affectie voor een meisje dat hij tijdens zijn reis naar Italië ontmoet. Maar het meisje moest sterven. Hoogstwaarschijnlijk zijn de aangrijpende ‘Verzen 1895’ (met een verhullend jaartal) op haar sterven geïnspireerd. Verder weten we niets méér dan dat Leopold in de loop van zijn leven genegenheden voor reeds getrouwde vrouwen heeft gekend. Hij bleef dientengevolge altijd vrijgezel.

We zagen het: zijn werkkring vond hij op het Erasmiaans Gymnasium in Rotterdam, de stad waar hij zijn verdere leven zou wonen. Hij had er duidelijk plezier in, de oude talen te doceren aan de jeugd. Oud-leerlingen bewaren de beste en aardigste herinneringen aan hem. Hij was altijd van de partij op feesten, reisjes e.d. en ook in het klaslokaal toonde hij zich niet ontbloot van humor. Eén doel bleef altijd centraal staan: het openbaren van de oude, klassieke schoonheid aan komende generaties. Zo liet hij zijn leerlingen niet te lang tobben op vertalingen: wanneer een en ander hem te bar in de oren klonk, nam hij het zelf over en liet hij de mooiste zinnen klinken. Hij kweekte een aantal geïnteresseerde leerlingen en ging zelfs zo ver dat hij de eerste vruchten van zijn dichterschap weggaf aan enkele vertrouwelingen uit de klas. Men zou het niet verwachten van een man die men uit zijn poëzie leert kennen als een uiterst gevoelig, bijna overgevoelig dus kwetsbaar mens. Ik leid uit die vrijgevigheid af dat Leopold voortdurend gericht was óp en zocht náár gemeenzaamheid. Van diverse gedichten is het bekend dat ze voor anderen bestemd waren en werden weggegeven. Naar mijn gevoel wordt er in biografische notities over Leopold al te vaak en al te zeer de nadruk gelegd op zijn eenzaamheid en teruggetrokkenheid. Men vergeet de keerzijde.

Men vergeet dan bovendien dat Leopolds poëzie niet alleen maar de poëzie is van een tekort. Uit de zeer nauwkeurige, uiterst gedetailleerde beschrijvingen blijkt een overstelpende liefde en aandacht voor het aanwezige. De kleinste nuances en verschuivingen wil deze dichter nog vangen. Zijn poëzie is kortweg die van aandacht voor het bestaande. Juist vanuit die volheid en rijkdom komen tekortkomingen zo

hard aan. Bijna als geen ander weet Leopold een intens verlangen te verwoorden. Niet voor niets had hij iets tegen een dichter als Bloem, die zich vanzelfsprekend goed kon vinden in Leopolds werk. Leopold vond dat Bloem en de zijnen te weinig enthousiasme bezaten, te weinig rijkdom aan de dag legden. Niettemin moest Leopold in zijn kontakt met de werkelijkheid ervaren dat veel onvervuld bleef, dat het intense verlangen niet gestild werd. Het leven liet veel potentiële rijkdom onvoltooid. En zo schrijft hij gedichten die op een unieke wijze de onvervuldheid vormgeven. Men kan ze in elke bloemlezing vinden.

Want tegenslagen en ontgoocheling volgden voortdurend. Geen liefde kon voor hem beantwoord worden en zelfs in het dagelijks leven werden gemeenschapservaringen minder talrijk en bijna onmogelijk. Het genoegen dat hij kon hebben in het lesgeven door op een intuitieve en creatieve manier de schoonheid van de klassieke cultuur te reveleren aan een nog onbevangen generatie, werd hem in afnemende mate gegund. Hij werd hardhorend en leerlingen - vooral natuurlijk de zwaksten - maakten er misbruik van. Leopolds achterdocht ontstond. Die toenemende kontaktarmoede vergalde zijn bestaan. Hij zag uit naar een beter, aandachtiger publiek waaraan hij zijn kennis zou kunnen doorgeven: in 1913 was er een hoogleraarszetel vacant. Qua kennis had Leopold recht op die plaats. Men koos niettemin een ander: niet de leraar van het Erasmiaans (Leopold), maar de rector (Vürtheim). Het jaar erop, 1914, bood een nieuwe kans om aan het leraarschap te ontkomen: de conrector van het Erasmiaans ging met pensioen. Maar men gunde die functie níet aan Leopold. Een buitenstaander werd benoemd. Weer drie jaar later maakte Leopold de meeste kans op een ander hoogleraarschap, in Groningen. Hij werd niet benoemd. In verband met zijn hardhorendheid schreef men hem ‘teruggetrokkenheid en geneigdheid tot wantrouwen’ toe. Het is de vraag hoe men aan die informatie kwam, die doorslaggevend was voor een afwijzing.

Hoewel geen biograaf er de aandacht op vestigt, wil ik er met enige nadruk op wijzen dat het tot drie maal toe passeren - en dan vooral bij een mogelijk conrectorschap - wel eens een rol gespeeld kan hebben bij de houding die Leopold rond die tijd tegenover bevriende collega's ging aannemen. Zij hadden zich toch zeker voor hem kunnen inzetten en een benoeming kunnen bewerkstelligen. Ik verbaas mij over het volslagen onbegrip wanneer die collega's over Leopolds toenemend afwijzende houding spreken. Want hij heeft hen, met wie hij 's avonds een maaltijd of glas in het bierhuis genoot, duidelijk de rug toegekeerd. Hij ging ook op school nauwelijks nog met hen om. En dat gebeurde wederzijds: bij Leopolds vervroegd vertrek van school (op aanwijzing of aansporing van de toenmalige rector) werd door geen van de bekenden afscheid van hem genomen. Slechts een enkele, nieuwe collega zegt hem op die laatste dag in de schoolgangen gedag.

Het gaat hier niet om zoiets als schuld. Ik wil alleen maar opperen waaróm Leopold zich steeds terughoudender opgesteld zou kunnen hebben. Hij was een uiterst kwetsbaar man. Dus wannéer hij zich blootgaf, was hij weerlozer dan wie ook. Zoiets wordt altijd vergeten door mensen die behept zijn met een harde huid of een gedegen masker. Oud-collega Jacobsen b.v. weet wél te vertellen dat Leopold over een onderwerp dat hem na aan het hart lag, in het vervolg zweeg wanneer hij eenmaal 'niet-thuis' had gekregen. Zo'n feit zou toch een aanwijzing moeten zijn, maar Jacobsen blijft zich verbazen en beklagen over Leopolds koele houding. Zo ook Schmidt-Degener, de oud-leerling. Deze verwacht een warm onthaal wanneer hij Leopold aan het eind van diens leven toevallig tegen het lijf loopt. In een trein. Omringd door andere mensen. De vormelijkheid waarmee Leopold hem tegemoet komt doet ook hem pijn. En dat terwijl hij vertelt dat Leopold opleefde toen Schmidt-Degener, nota bene met een 'à propos', de gouden tabletten met Orphische inscripties die gestorvenen meekregen in Zuid-Italië, in het midden bracht. Leopold citeert ze meteen uit het hoofd. Schmidt-Degener heeft het laten afweten. Schmidt-Degener heeft het niet begrepen.

Weer anderen trachten zelfs de waarheid omtrent Leopolds reserves te achterhalen via iemand die schizoïde trekken in het portret van de oude Leopold opmerkt. Men sleept er nog een psychiater met de haren bij om tot de verklaring te komen dat Leopold wel eens geestesziek geweest zou kunnen zijn. Ja, de reden van Leopolds optreden is vast 'paranoia' geweest. Zo zingt ieder zijn eigen lied. Al zingend gaat men zelf vrij uit.

De waarheid is vaak complexer dan men denkt. Daarom wil ik toch nóg een mogelijkheid noemen. Een mens op wie alles in de werkelijkheid zo sterk inwerkt als bij Leopold het geval is, de man die diep geraakt wordt door de geringste blik van waardering of warmte, die steeds leefde op het scherp van de snede en dus gemakkelijk verwond kon worden, van zo'n mens kan toch een scherpe reactie verwacht worden wanneer hij met onbegrip of gebrek aan inzet bejegend werd.

Dat eenzaamheid een gevolg van teleurgestelde verwachtingen en onbeantwoorde (liefdes)verlangens kan zijn, moge vanzelf spreken. Maar het vermogen en de wil tot gemeenzaamheid zijn Leopold een leven lang eigen geweest. Tot aan het eind van zijn leven bleef hij met mensen omgaan. Kinderen en welwillende leerlingen wees hij nooit af. Met hen was waarschijnlijk gemakkelijker identificatie mogelijk. In hen leefde naar zijn ervaring het minst de neiging tot onzuiverheid of zelfs verraad (dat hij bij ouderen waarnam).

Even aangrijpend als verhelderend in dit verband, is de schets met anekdote die A. Roland Holst van Leopold geeft in 'Een herinnering aan Leopold. Een kwart eeuw na zijn dood'. Ziehier het begin:

> Bij elk van de helaas maar zoo weinige malen, dat ik den dichter Leopold heb kunnen bezoeken, had ik weer dat gevoel, uiterst voorzichtig te moeten zijn: een opgelegden schroom voor dezen mensch, in wien een verzwegen grootheid bijna schuil ging in een overgevoelige omhaal van fluisterend verweer. Inderdaad was hij - in zijn eigen woorden 'een bundel kneuzingen'. Van deze pathologische inkapseling - zooals dat tegenwoordig, geloof ik heet - kon hij soms blijk geven op een wijze, die onbedoeld komisch aandeed, tot men plotseling de afzondering, de

isolatie, besefte, die er de oorzaak van was. Mijn eerste bezoek besloten wij met een lange wandeling buiten Rotterdam langs de Kralingsche Plassen. Wij waren al op den terugweg toen hij mij vertelde over de uitgave van 'Oostersch', zijn onvergetelijke bewerking van de Perzische Soefi-dichters, bij de Kunera Pers, onder leiding van Mr. J.F. van Royen. Zij hadden er brieven over gewisseld zonder elkaar ooit te hebben gesproken. 'Kent u meneer Van Royen?' vroeg hij mij. Ik antwoordde, dat ik hem maar èèns had ontmoet, maar dat ik uit die ontmoeting de herinnering had behouden aan een bijzonder sympathiek en edel mensch. 'Ja, dat moet hij wel zijn', sprak Leopold -'dat bleek uit de toon van elk van zijn brieven'-. Even weidde hij daarover uit, verklarend, waarom die brieven hem zooveel goed hadden gedaan. Toen, bij een zijweg, hield hij plotseling zijn pas in, en vertelde mij, hoe ruim een jaar geleden op diezelfde plek een auto, waarin een meneer en mevrouw zaten, naast hem aan was komen rijden en stil had gehouden. Die meneer had hem naar den weg gevraagd, en zij hadden daarna nog even over 'een en ander' gepraat. Toen was de auto weer doorgereden. Dat kort gesprek had Leopold den indruk gegeven van een uitzonderlijk sympathiek en gevoelig mensch. 'Toen ik die auto na stond te kijken', sprak hij, 'vroeg ik mij af: Zou dit nu meneer Van Royen zijn geweest?'

Men ziet: Roland Holst leent de term 'pathologische inkapseling', maar hij verbindt er tenminste geen peioratieve betekenis aan. Even later wijst hij duidelijk op de waarde ervan voor het werk en laat hij zich laatdunkend over gezondheidsmaniakken uit:

> Binnen dien zwerm geldt zooiets - en hoe kon het anders? - voor een ziekteverschijnsel. Welnu: met dit ziekteverschijnsel houden al zijn gedichten niet alleen voortdurend verband, maar zij werden er in hun ontstaan door gevoed en mee geladen.
> Soms moet het meest wezenlijke van den mensch, wil het zich kenbaar maken, het van de ziekte hebben. Wie door de dan weer zwevende, dan weer gebroken, dan weer wijdvleugelige taal van Leopold dat meest wezenlijke heeft ervaren, zal ten aanzien van de blakende gezondheidsverheerlijkers wel nooit meer zonder verveelde geringschatting kunnen zijn.

Het is de grote verdienste van Roland Holst geweest, dat hij naar verhouding al vroeg de grootheid van Leopold heeft erkend. Leopold is hem er innig dankbaar voor geweest.

Want hoe was het met de ontvangst van zijn werk gesteld? Leopold debuteert tamelijk laat. Op 20 februari 1893 zond hij zijn 'Zes Christusverzen' naar Willem Kloos ter publikatie in De Nieuwe Gids. Vier maanden later kreeg hij het antwoord dat de gedichten goed waren en geplaatst zouden worden. Géen felicitatie met zijn dichterschap, geen opmerking over de grootheid ervan. Kloos had wél twee dagen eerder aan de toen even onbekende Henriëtte van der Schalk geschreven: 'laat mij maar dadelijk zeggen dat u de grootste dichter is die op 't ogenblik leeft.' Niettemin heeft Leopold de welwillendheid van Kloos beloond met een jarenlange trouw aan De Nieuwe Gids. Hij zou tot na de Cheops (1915) zijn poëzie uitsluitend in dat blad publiceren. Alleen in 1922 stond hij een gedicht aan De Gids af. Maar dat was waar-

schijnlijk een reactie op het bewonderende artikel dat Roland Holst in 1921 in De Gids had geschreven. Zo was Leopold...

Als bergbeklimmer in Urtler.

Hoewel hij twintig jaar lang, zij het niet met grote frequentie, zijn verzen in De Nieuwe Gids publiceert, is er niet éen recensie over bekend. Het zal duidelijk zijn: wie niet aan de weg timmerde en alleen de poëzie wilde laten spreken, wie niet van zins of in staat was, met triviale middelen de aandacht op zich te vestigen, werd ook in die tijd bejegend met een schrijnende onverschilligheid.

Pas in 1912 verschijnt zijn eerste bundel. Typerend voor Leopold is de omstandigheid dat hij deze niet zelf het licht deed zien. P.C. Boutens had het op zich genomen, een editie van 80 exemplaren in Brugge uit te geven. Hoewel Leopold het met de keuze achteraf niet eens bleek te zijn, komt toch aan Boutens de eer toe, iets voor de onbekende dichter te hebben willen doen. Na aanvankelijke toestemming tot publikatie kon Leopold er niet tevreden over zijn. Hij heeft de uitgave willen verhinderen. Maar de prins der dichters had er naar eigen zeggen geld in gestoken en dat woog zwaar. Boutens zette de uitgave door. Bij verschijning heeft Leopold niet in het openbaar zijn afkeuring uitgesproken omdat hij blij was met de waarderende woorden in de inleiding van Boutens. Maar hij bleef grote bezwaren tegen de keuze hebben. Heel aannemelijk is de wel geuite veronderstelling, dat Boutens' keuze teveel persoonlijks van Leopold aan de buitenwereld prijsgaf. Want meteen een jaar later (1913) verschijnt op initiatief van Leopold zelf een andere bundel ‘Verzen’ bij Brusse in Rotterdam (350 exemplaren). En in die bundel verdoezelt Leopold als het ware de liefdesgedichten door er veel andere, meer ‘vrijblijvende’ verzen naast te plaatsen.

Wie nu denkt dat de reacties op dit gebundelde werk talrijk waren, vergist zich. Recenserend Nederland schreef - ondanks de lovende introductie van Boutens - over beide bundels welgeteld zes besprekingen bij elkaar. (Het artikel van Kloos in De Nieuwe Gids meegerekend). Het valt blijkbaar niet mee, grootheid te herkennen.

Het treffendst in dit verband is de houding van P.N. van Eyck. Laat ik meteen vaststellen dat niemand zich zo volledig voor Leopold heeft ingezet als Van Eyck. Via diens bemiddeling verschijnt in 1916 de ‘Cheops’ in de Zilverdistel-reeks (van Van Eyck en Van Royen). Hij is het ook die later de literaire nalatenschap van Leopold heeft verzorgd. Van Eyck nam de taak op zich die honderden snippers en losse blaadjes met meer of minder voltooide verzen te ordenen. Aan hem zijn de bekende edities van 1935 en 1952 te danken. Ondanks die inzet klassificeert hij

Leopold als een 'minor poet' omdat Leopolds poëzie een poëzie van het gemis zou zijn en geen gemeenschapsgevoel zou verwoorden... Straks, na mijn interpretatie van de 'Cheops', hoop ik de lezer ervan overtuigd te hebben dat Leopold wel degelijk vanuit een gemeenschapservaring spreekt, zodat Leopold naar de maatstaf van Van Eyck zeker tot de grote dichters gerekend mag worden.

Ondanks de uitgaven van 'Verzen' blijft het dus stil rond Leopold. Pas met de publikatie van 'Oinou hena stalagmon' (1910) en 'Cheops' (1915) begint zijn naam enigszins door te dringen. Hoezeer zijn werk ook afweek van het gangbare en niet paste in het straatje van de toenmalige trendsetters - een straatje dat nog miezeriger is dan de Rotterdamse Leopoldstraat -, men kon op een gegeven ogenblik niet meer om hem heen. Werden die lange gedichten behalve in tijdschriftvorm nog maar in enkele exemplaren verspreid, in 1920 volgt een uitgebreide herdruk van 'Verzen' uit 1913, in een oplage van 2050 exemplaren. Leopolds naam is gevestigd. En bij zijn zestigste verjaardag eren collega-schrijvers hem.

Rond Leopold heeft zich dan inmiddels een romantische mythe ontwikkeld. Hij past in het beeld van de velen als een vereenzaamd, teruggetrokken levend dichter. Een kluizenaar, een poète maudit misschien, maar op het zielige af. Ik betwijfel of die visie juist is. Leopold leidde een leven vol tegenslagen en ontgoochelingen op het persoonlijke vlak en compensatie door de erkenning van zijn poëzie kreeg hij niet. Zelf heeft hij er - met de tragische ondertoon die de ironie behelst - over gezegd dat hij 'nooit verwend werd' met waardering. Dat was het lot van een man die zich zo dankbaar kon tonen als hij eens iets van warmte mocht ervaren. Hij was immers intens gelukkig wanneer iemand hem terloops citeerde. Of het nu Gorter of Ada Gerlo was.

Leopold. Een man wiens verlangens niet vervuld werden. Intense verlangens ja, want is er een poëzie waarin het woord 'o' zo vaak voorkomt als in de zijne? Zielig was Leopold zeker niet. Die poëzie heeft hem sterk en in stand gehouden en een tegenwicht bezorgd tegen alle teleurstelling en onvervuldheid. Wat hij ook in de wereld moest ondergaan, altijd kon hij terug naar het domein van de poëzie. En wanneer hij zelf niet kon schrijven, waren er naast de muziek, de filologie en de filosofie, ándere dichters die uitkomst en toevlucht boden. In 1904 leert hij de Rubáiyát van Omar Khayyám kennen. Hij heeft er veel van vertaald. En hoe! In zulk werk kon hij opgaan, zo opgaan dat het bijna eigen werk werd. Dat in dit werk naast de vreugde, de bitterheid om de wereld de toon aangaf, moet Leopold tot in het diepst van zijn wezen hebben aangesproken. Misschien mogen we de bekende regel 'O rijkdom van het onvoltooide' wel uitleggen als een uitspraak over de wereld, als een klagende hommage aan het leven op aarde. Want die wereld bleef hem binden, bleef steeds nabij, ook in de laatste jaren. Leopold stond er

niet buiten, al nam hij in toenemende mate bewust op afstand waar. Hij heeft er zich voortdurend over uitgesproken.

Nu kan men tegenwerpen: 'Maar tijdens de Eerste Wereldoorlog schreef hij toch maar de "Cheops". Dat is toch geen duidelijk geëngageerd gedicht?' Nee, dat is geen overduidelijk geëngageerd gedicht. Maar engagement vindt vaak minder voor de hand liggende uitingen, minder platgetreden paden. Het zou best eens kunnen zijn dat Leopold in die tijd van dreiging en barbarij heeft willen vastleggen wat bóven leed, tijdelijkheid en vernietiging uitgaat. Dan heeft hij zich in zijn Cheops gericht op een teken dat niet aangevreten wordt door de tijd, een teken dat alle vergankelijkheid draaglijk kan maken. Op het tragische aspect van dat teken kom ik nog terug. Leopold zou daarmee niet de enige in de literatuurgeschiedenis zijn. Bijna een wereldoorlog later zou Victor E. van Vriesland vanuit eenzelfde intentie onder een nog sterkere bedreiging vormgeven aan zijn 'Spiegel van de Nederlandse poëzie door alle eeuwen' (aan de afbraak waarvan men inmiddels begonnen is).

De 'Cheops' luidt voor Leopold een periode in van een ongekende werkkracht. Ik hoop straks aan te tonen dat Leopold in dit gedicht zijn onherroepelijke verbintenis met het beste van de menselijke cultuur onderkent en gestalte geeft. De 'Cheops' als een 'pro domo' dus. Dat die verbintenis een smartelijke kant heeft, maakt alles des te menselijker. Zo echter hebben de mensen die hem kenden het niet opgevat. Zij klaagden voornamelijk over Leopolds teruggetrokkenheid en afwijzende houding. Naar mijn opvatting (die vanzelfsprekend even hypothetisch is), heeft alles zich op een consequente wijze voltrokken. Leopold werd door de wereld afgewezen. Zo kan men het stellen. Men kan ook zeggen: hij werd door zijn denken en dichten teruggewezen. Teruggewezen naar het domein van de poëzie dat het zijne was. Het zijne en dat van vroegeren en lateren. Alleen daar was durend kontakt mogelijk. Alleen daar openden zich perspectieven. Dáarom moest hij menselijke relaties die geen perspectieven meer boden, afwijzen en afbreken. Hij kon geen plaats meer toestaan aan verraad (dat Leopold herhaaldelijk bij de naam noemt). Zodra hij echter mogelijkheden in relaties zag, stond hij klaar. Roland Holst illustreert het; het feit dat hij met geen kind heeft gebroken en met jongeren blijft omgaan, illustreert het. Voor die lateren had hij aan het eind van zijn leven nog enthousiaste plannen: hij zou Cellini vertalen, hij zou Spinoza tekstkritisch uitgeven. Het past allemaal in éen plan. Leopold had de waarde van oudere, vroegere culturen aan den lijve ervaren. Hij kon er zich letterlijk mee vereenzelvigen. Hij vertaalde immers Omar Khayyam, de Soefidichters, Christine de Pisan, Charles D'Orléans, het toneelstuk 'Vasantasena', een groot gedeelte van Homerus, Aeschylus, Sophocles, Euripides, Mérimée en wie nog meer? Epicurus, de Stoa, hij was er een mee geworden. Hoe vaak heeft men Leopold in zijn sober gedrag en uiterlijk zelfs niet gelijk gesteld met Marcus Aurelius? Aan hen, aan het vertalen van dat werk en aan het schrijven van zeer veel oorspronkelijk werk wijdde hij zich stringent gedurende de laatste jaren van zijn leven. De voldoening die hij daarvan had en de vervulling die hem daarmee ten deel viel, hebben hopelijk vergoed dat hij te vroeg en nog zo kort na een wat bredere erkenning overleed. Een maand na zijn zestigste verjaardag. Aan pleuritis. Alleen op een huurkamer.

Sinds die 21 juni 1925 is er over hem geschreven, zij het met tussenpozen, zij het niet op al te grote schaal. Nog in 1950 moest A. Roland Holst openlijk de klacht uiten dat Leopolds Verzamelde Verzen na vijftien jaar uitverkocht te zijn geweest, nog niet konden worden herdrukt. Dit is nu anders. Naar ik hoorde is op dit ogenblik een nieuwe, weer verbeterde uitgave in voorbereiding bij een toegewijd uitgever. Maar het is dan ook alweer meer dan vijfentwintig jaar na de vorige editie. Want

door de aard van Leopolds werk, door de aard van de Nederlander én door de modegevoeligheid van de literaire wereld hier te lande, houden zich niet zeer velen zich met de poëzie van een dergelijk gehalte bezig. Niettemin is er enige continuïteit in de aandacht te bespeuren. En daar komt het tenslotte toch op aan. De weg van de continuïteit die Leopold zelf een leven lang heeft gekozen, is gelukkig wel iets anders dan het benauwde straatje waarmee een voorbijgaande overheid hem heeft bedacht.

2. Cheops

In het solide en niet al te gemakkelijk toegankelijk bouwwerk dat de 'Cheops' is, toont Leopold zich een denkend dichter. Een dichter die al schrijvend verten verkent, wonderen en raadsels onder ogen ziet en tot uitspraken over het menselijk bestaan komt, die een hoog waarheidsgehalte bevatten. Nu wist Leopold heel goed dat zoiets als absolute waarheid een betrekkelijke aangelegenheid is, dat poëzie niet álles kan omvatten. De taal kent haar grenzen. Maar in zijn werk doet Leopold keer op keer een aardige gooi naar het volmaakte. En daardoor blijft hij aantrekkingskracht behouden voor steeds weer andere lezers. Het respectabel aantal interpretaties dat door opeenvolgende generaties van de 'Cheops' werd gemaakt, bewijst het.

Het hoge woord waarheid is hierboven gevallen. Nu hult waarheid zich vaak in raadsels. Iets als waarheid roept voortdurend vragen op. Vragen die nooit uitputtend beantwoord kunnen worden, hoe rationeel en systematisch men ook te werk gaat. Misschien is de ratio niet het geschikte instrument om polyinterpretabele zaken als waarheid, wonder en raadsel volledig te onthullen. De zelfkant van de duidelijkheid blijft ongezien. Leopold kan het ons leren: intuitief begrip, on*midde*llijk begrip zijn kenmerken van de poëtische impuls.

Wie zich echter aan een op schrift gestelde interpretatie waagt, is zijn lezers een rationele benadering schuldig. Hij kan zich niet beroepen op de poëtische impuls die hem het gedicht in éen flits wellicht in een nieuw licht deed zien. Hij heeft tot taak dat licht onder controle te krijgen, wanneer het tenminste niet even snel weer dooft. Het zal dan niet zo stralend en diffuus kunnen zijn als in oorsprong, maar elk straaltje dat zich na enige tijd handhaaft is het waard, ook door anderen te worden waargenomen.

Ik noemde Leopold een denkend dichter. Nu is het eigenaardige dat hem in een aantal Cheops-interpretaties denkfouten worden aangewreven. Wat is namelijk het geval? Hoezeer de commentatoren elkaar soms bestrijden, naast hun bewondering hebben zij één ding gemeen: zij gaan er allen van uit dat in het gedicht slechts één hoofdpersoon optreedt: de Egyptische farao Cheops. Cheops is het die na zijn dood door de hemelen zweeft, het universum aanschouwt, vervolgens zijn eigen piramide bekijkt en tenslotte in zijn graftombe terecht komt. Zo komen de commentatoren niet tot een sluitende interpretatie. Vooral het begin

en het slot van het gedicht leveren nauwelijks oplosbare problemen op. Men stelt b.v. dat de zich vrij door het universum bewegende ziel van de farao tenslotte in zijn graftombe gekerkerd wordt. Redenen zijn er niet voor te geven.

Kortom, de interpreten wringen zich in de vreemdste bochten, noemen Leopold een bijzonder 'duister' dichter - iets dat hij tijdens zijn leven al met leedwezen moest aanhoren - en zij hechten aan zijn woorden de meest eigenaardige betekenisaspecten. Voortdurend ook klinkt het verwijt van een veronderstelde denkfout. Leopold zou de dode Cheops het universum laten bezien met de ogen van lateren: van Epicurus, Lucretius, de Stoa en Spinoza (want die bronnen zijn op kundige wijze uitgezocht). Men vergoelijkt dit vermeend anachronisme door op te merken dat Leopold nu eenmaal een Dichter is. En een Dichter mag alles, nietwaar? Intussen stelt men het toch maar...

Door dit alles heeft totnogtoe niet éen interpretatie mij (en anderen) geheel kunnen overtuigen, al las ik allerlei bevindingen in de loop van de tijd met meer of mindere gretigheid. Wanneer ik zo meteen een beeld van de 'Cheops' geef, dat essentieel afwijkt van alle vorige interpretaties, beschouw ik al het vorige niet als afgedaan. Polyinterpretabiliteit blijft een eigenschap van elke ver reikende poëzie. Interpretaties staan wat mij betreft naast elkaar, al heb ik zo mijn voorkeur.

Ik vertrouw een en ander graag als proeve van interpretatie aan publiek papier toe, omdat mijn zienswijze o.a. het grote voordeel heeft dat men Leopold van werkelijk niets hoeft te betichten. Men kan hem alleen maar bewonderen om de consequente en consiste uitspraak die hij op eigen poëtische wijze doet over de mens in de tijd. Naar mijn opvatting geeft Leopold in zijn 'Cheops' een besef van continuïteit gestalte (zoals hij het op geheel andere manier deed in dat andere lange gedicht, Oinou hena stalagmon). Een besef dat hij zich overigens niet bewust hoefde te zijn toen hij aan het gedicht begon. Hoe vaak is dichten immers niet vinden, aantreffen en gewaarworden?

Een besef van continuïteit, ja. Wat zegt het? Misschien brengt het iets in het midden tegen de kortstondige verschijnselen van de tijd. Leopold schreef zijn 'Cheops' in het tweede jaar van die nu al vaak vergeten Eerste Wereldoorlog. De dan grijze, sobere, steeds meer teruggetrokken, teruggewezen dichter spreekt zich op een evocatieve manier uit. In de 'Cheops' roept hij tot in details op wat een groot man en een samenleving van eeuwen geleden, achterlieten voor de lateren. Een cultuurdaad, een piramide, een bouwwerk dat zijn geheimen nooit geheel heeft prijsgegeven. En Leopold spreekt zich uit over de betekenis die een dergelijk monument voor een mens van 'nu' kan krijgen. Het komt hierop neer: wie voor de tekens van het voormalige openstaat, wie zijn voelen en denken op dat vroegere richt, wie zich met lijf en ziel overgeeft aan wat van wezenlijke waarde is, wordt erdoor geketend en verheven. Hij bereikt een eenheid, waarop de tijd geen inbreuk kan doen. In die eenheid is hij willoos. Hoe schrijnend die willoosheid ook moge zijn in de herinnering aan de wil en het verlangen dat zich richtte op het omringende in de actualiteit, pas in die tijdeloze eenheid krijgt een leven zin.

De 'oude' die Leopold zich voelde toen hij de 'Cheops' schreef, de toen vijftigjarige dichter die al vroeg de studie van de Oudheid op zich nam, de man die zich een leven lang heeft beziggehouden met toppunten van de cultuur - met annotaties, bewerkingen en vertalingen van grote voorgangers o.a. - heeft mijns inziens de vervulling van dat leven, van zijn verlangens en inspanningen ervaren en verwoord

in een gedicht dat zelf ook moge blijven functioneren als een levend symbool van ‘het voormalige’. Zo niet, dan is Leopold werkelijk dood.

Laten we nu het gedicht onder ogen zien. De aandachtige lezer zal uit het bovenstaande begrepen hebben dat ik níet uitga van éen hoofdpersoon. Ik zeg het maar meteen: mijn interpretatie staat of valt met de herkenning van twee hoofdpersonen. Ik maak een onderscheid tussen Cheops en een ander, die later kwam. Die ander is iemand die op reis gaat om de piramide van Cheops te bezoeken. De reiziger die Cheops doet.

We lezen het begin van het gedicht:

> Na zijn ontvangst, na te zijn opgenomen
> in de doorluchte drommen en den stoet
> der smetteloos verrezenen, die dreven
> door alle hemelen, het groot gevolg,
> dat vergezelt en toch is ver gebleven
> en nimmer naderde de onontwijde
> Openenden, de Hooge Heerschers, Zij,
> achter wier slippen en wier laatste tred
> toesloeg een bliksemend verschiet; te midden
> der strengeling, het menigvuldig winden,
> dat afliep in een rulle effening
> of krimpend zich in eigen krinkelbocht
> verstrikte, wisselende in een rhythme
> van heffingen, die naar het zenith klommen,
> van zinkingen, waarin werd uitgevierd
> het diepste zwichten; in den breeden sleep,
> die omvoer door de ruimten en de verten
> aantastte en veegde al de banen door
> des ongemetenen, in deze weidsche vlucht
> de koning Cheops.

Een abrupt begin. De bezoeker wordt meteen geïntroduceerd. Bovendien suggereren de openingswoorden ‘Na zijn ontvangst’ dat er heel wat aan die ontvangst vooraf moet zijn gegaan. De altijd aandacht trekkende aanhef van een gedicht doet dus vermoeden dat ‘ontvangst’ iets opmerkelijks is wat de hij-figuur betreft. Hij heeft misschien in eenzaamheid geleefd. Lang geaarzeld, opgezien tegen een bijeen-zijn. Het zijn maar enkele veronderstellingen voor wat hier voorondersteld wordt. Hoe het ook zij, al het voorafgaande is voorbij. De samenkomst is blijkbaar meegevallen: (een zucht van) verlichting klinkt in de aanhef door. En nogmaals wordt de ontvangst bevestigd: ‘na te zijn opgenomen’. Kortom, een eerste vers dat van ontheffing spreekt.

Waarin is nu de hij-figuur opgenomen? Leopold zegt: ‘in de doorluchte drommen’ (r. 2). Blijkbaar bestaat er een massa die boven andere massa's uitgaat, gezien het adjectief ‘doorluchte’, dat niet voor niets zoveel als ‘verheven’ betekent. Nu biedt het voegwoord ‘en’ in de volgende woordgroep ‘en den stoet’ (r. 2) twee mogelijkheden:

> a) Er is een onderscheid tussen ‘drommen’ en ‘stoet’. De drommen kunnen dan zijn al degenen die in de loop der

geschiedenis niet lijfelijk naar Egypte, naar de piramide van Cheops trokken, maar zich verbonden wisten door een van de toppunten van cultuur. Zij waren niettemin verheven, kwamen los van hun aarde. Hun bestaan werd doorlicht, stond in een teken. De 'stoet' bestaat dan uit daadwerkelijke Egyptegangers.
b) Er wordt een stadium aangegeven. Na 'drommen' volgt een 'stoet'. Uit de drommen hebben enkelingen of enkelen zich afgezonderd. Alleen zij hebben zich gedwongen tot een ordening en opgesteld voor een (reis)doel. Die stoet wordt gevormd door 'smetteloos verrezenen' (r. 3). Zij zijn opgestaan en bleken door niets besmeurd. Hun plaats op de aarde en hun slaap (die zienden blind maakt) hebben hen niet bezoedeld. Zij zijn zuiver, van elke smet vrij.

Die zuiveren 'dreven/door alle hemelen' (r. 3, 4), waren niet aan plaats gebonden. Zij konden - eventueel in of door middel van hun gedachten - overal heen. Zij vormen 'het groot gevolg' (r. 4). De komma achter 'gevolg' geeft aan dat het niet gaat om een derde stadium of mogelijkheid. Immers, 'het groot gevolg' is een bijstelling. Stond de laatste komma er niet, dan zou men kunnen lezen: 'Na zijn ontvangst' (...) was er 'het groot gevolg'. De eerste komma functioneert dan als een dubbele punt.

Gevolg van wie? In dit geval van Cheops als prototype van een groot vorst. (Het woord vorst vinden we meer in Leopolds werk). De woordkeus 'gevolg' wijst tenminste in koninklijke richting. Het gevolg 'dat vergezelt en toch is ver gebleven' (r. 5). Tegengestelde tijden van het werkwoord! Het gevolg vergezelt altijd, is noch aan plaats, noch aan tijd gebonden. Steeds is er een gevolg, al hoeft dit niet direkt te betekenen dat het voortdurend uit dezelfde stervelingen bestaat. Wellicht dienen we hier te denken aan een bepaald soort mensen. Overigens kan 'groot' zowel betrekking hebben op kwantiteit als op kwaliteit.

Hoe dan ook, het gevolg is 'toch (...) ver gebleven'. Dat wil zeggen: ondanks zijn staat niet dichtbij gekomen, op afstand, in de schaduw gebleven. Het gevolg heeft zich niet verplaatst - Leopold benadrukt de afstand en de plaatsbepaling met een alliteratie: 'en nimmer naderde de onontwijde/Openenden, de Hooge Heerschers' (r. 6, 7). Om hén gaat het.

Zonder nu meteen tot waardeoordelen te komen, kunnen wij stellen dat Leopold er goed aan heeft gedaan, niet zomaar 'Farao's' te schrijven. In dit specifieke geval gaat het wel om een bezoek aan een van de farao's, maar Leopold geeft in zijn woordkeus aan dat de farao een representant is van 'Openenden', d.w.z. van hen die de ogen openen, mogelijkheden aangeven, vergezichten bieden, die de benauwende ruimte(n) van een individu(alist) openbreken. Zij laten verten zien, bevrijdende verten. Zij zouden kunstenaars kunnen zijn. En ze zijn 'onontwijd': ze zijn niet aangetast, want niet benaderd.

Wanneer we hen als kunstenaars zien, kan 'onontwijd' betekenen dat wat zij aan de wereld gaven, niet ondergraven werd doordat hun idee(ën), hun religieuze dimensie(s) niet meer worden ervaren of geaccepteerd. Daarom wellicht zijn zij de '*Hooge* Heerschers': zij torenen uit boven al wat laag bij de grond blijft. En dat is nogal wat, getuige: 'Zij,/achter wier slippen en wier laatste tred/toesloeg een bliksemend verschiet' (r. 7, 8, 9). Dat het hier nauwelijks kan gaan over goden, doen de woorden 'slippen' en 'laatste tred' vermoeden. Al mogen de Egyptenaren die hooggeboren mensenkinderen best als godenzonen (cf. r. 210) hebben gezien.

De komma's in regel 7 wijzen weer op bijstellingen. Leopold omschrijft hen (met hoofdletters) eerst als 'Openenden'. Zo geeft hij allereerst aan wat zij voor de mensheid doen (want voor zichzelf hebben zij toch niets meer te openen). Vervolgens stelt hij dwingend vast dat zij alles in de hand hebben ('Heerschers') en tenslotte wijst hij ook door middel van het ritme onverbiddelijk naar hen: 'Zij' - en de woorden die volgen klinken enigszins als een aanklacht - 'achter wier slippen en wier laatste tred/toesloeg een bliksemend verschiet' (r. 7, 8, 9). Het lijkt wel of die 'Hooge Heerschers' het zelf in de hand hadden toen zij van de aarde verdwenen. Zij lieten nog een laatste glimp zien van hun gewaden en ook de stappen die zij nog zetten op aarde, zouden hun laatste zijn. Basta! De consequentie is duidelijk: 'een bliksemend verschiet' sloeg toe. Het adjectief 'bliksemend' kan staan voor: overduidelijk, voor iedereen zichtbaar; onontkoombaar ook. De vele drommen die leefden in Egypte (en elders), zouden voortaan zonder hen leven. De schuldvraag kan gesteld worden. En wie weet hoe het elders was, in andere culturen, wie weet welke 'Openenden' waar ter wereld nog meer verdwenen. In elk geval sloegen vergezichten dicht. Er was geen uitzicht meer. Totdat de 'smetteloos verrezenen' (r. 3) kwamen...

Puntkomma na de lijdendvoorwerpszin 'Zij (...) verschiet;' Men lette er overigens op dat Leopold niet 'Hen' schrijft, maar 'Zij'. Impressionistisch wolkje aan de klassieke hemel. Puntkomma dus. Leopold heeft een penseelstreek gezet. Er los van, maar er toch dicht bij, begint hij een volgende penseelstreek: 'te midden/der strengeling' (r. 9, 10). Een nieuwe fase wordt aangegeven. Maar een fase waarna? Gaat het om wat gebeurde nadat het verschiet toesloeg? Dan gaat het nauwelijks om de 'verrezenen' of om de hij-figuur. Dán wordt in regel 10 e.v. aangegeven hoe men zich in alle bochten wrong, hoe de een (zie vooral 'rul' in regel 10 en 11) en de ander, onderhevig aan de 'strengeling' (cf. 'zich' en 'eigen', r. 12) geen rust kreeg. Nu eens waren er 'heffingen, die naar het zenith klommen' (r. 14) (dus: hoofd omhoog, op de zon, de godheid gericht), dan weer 'zinkingen, waarin werd uitgevierd/het diepste zwichten' (r. 15. 16). 'Vieren' hier in twee betekenisaspecten: ruimte, lengte geven (cf. 'zwichten' in regel 16) én zwelgen. Men daalde dan, men viel of liet zich vallen. Eventueel zwelgend in de vaststelling dat alles in het leven vergeefs is. Bovendien valt hier te denken aan de dalende en heffende bewegingen die de oosterling maakt wanneer hij bidt.

Dit mag 'te ver gezocht' zijn, al is Leopold een dichter die naar mijn overtuiging niet zozeer of uitsluitend door zijn psychische geaardheid, als wel door de aard van zijn dichterschap koos voor het impressionistische, dat veel mogelijkheden toelaat en aanbiedt. Ik zei het al eerder: een dichter kan via de polyinterpretabiliteit van het woord en het beeld een aantal dingen tegelijk zeggen; hij kan ver willen reiken.

Goed dan, we kiezen voor een andere, meer voor de hand liggende interpretatie: 'te midden der strengeling' wijst terug naar de openingswoorden 'Na zijn ontvangst' en krijgt een vervolg met 'in den breeden sleep' (r. 16). Wanneer de hijfiguur iemand is die met andere 'verrezenen' op weg gaat naar Egypte, naar het land van de farao's en van Cheops

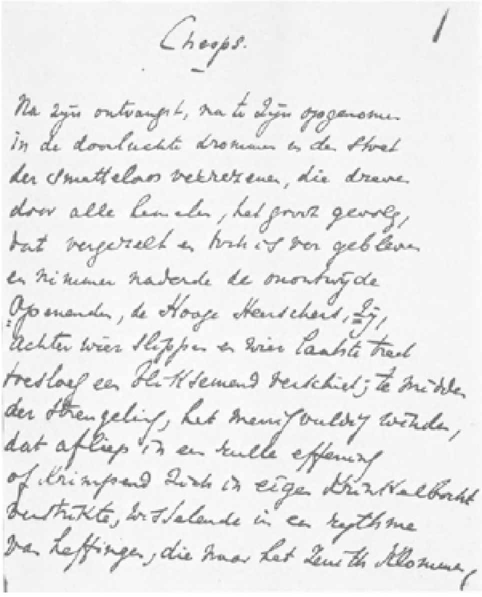
in het bijzonder - een veronderstelling die gevoed wordt, juist door het gegeven dat één bepaalde farao werd uitgekozen en genoemd - dan is hij op dit moment van het gedicht midden in een 'strengeling' verwikkeld.

Met anderen op weg. Wie zijn die anderen? Hierboven gingen wij er van uit dat de 'Openenden' grote kunstenaars kunnen zijn, mensen die hun creatieve tekens op aarde hebben achtergelaten. De 'drommen' kunnen dan kunstminnaars zijn, mensen die hun werkelijkheid laten doorlichten door de kunst. De 'stoet' wordt gevormd door diegenen die leven volgens de wet van 'de Hooge Heerschers'. Zij hebben zich in een bepaalde (rang)orde geschikt om op weg te gaan. Op weg. Naar Egypte in dit geval. Nu was er in die tijd dat Leopold zijn 'Cheops' schreef, slechts één vervoermiddel denkbaar: de boot. Wanneer nu Leopold een daadwerkelijke reis beschrijft, kunnen we 'het menigvuldig winden' gemakkelijk opvatten als een beschrijving van storm en windstilte (zie 'rulle effening' even later). Wie kent de bewegingen van een schip niet. De kop op de golven. De voorsteven komt heel sterk omhoog: 'heffingen, die naar het zenith klommen' of daalt tot het diepste punt: 'zinkingen, waarin werd uitgevierd het diepste zwichten'. Een dergelijke beschrijving heeft niets met overdrijving van doen. Vraag iemand van de kleine handelsvaart maar eens hoe een duizendtonner zich voortploegt, steunend en zuchtend. (Om van degene die voor het eerst meegaat maar niet te spreken.) De Rotterdammer Leopold heeft vast wel eens een verslag van een dergelijke reis in een van zijn stamkroegen aangehoord. Hij kon verder gaan dan 'gedroomd paardrijden'.

Wanneer Leopold inderdaad zo'n reis beschrijft, dan vat hij een en ander vanzelfsprekend niet licht op: 'den breeden sleep,/die omvoer door de ruimten en de verten/aantastte' (r. 16-18). Vele zeemijlen worden afgelegd, veel gebieden doorkruist die hij niet voor niets 'ruimten' noemt. Een zee op een landkaart ziet er anders uit dan een reële: de 'sleep' (r. 16) 'veegde al de banen door/des ongemetenen' (r. 18, 19).

Vervolgens is het of Leopold 'in den breeden sleep' (r. 16) wil preciseren: 'in *deze* weidsche vlucht' (r. 19). Het voorzetsel 'in' kan (bij Leopold) gemakkelijk 'tijdens' betekenen. In, tijdens die vlucht 'de koning Cheops' (r. 20).

Ik lees: 'is de koning Cheops aanwezig', of: 'verschijnt de koning Cheops'. Ik doe dit o.a. omdat er een pauze valt na 'vlucht'. Bovendien staat er geen komma. De komma die ons er in regel 7 van weerhield, 'Zij' als onderwerp op te vatten, al is de parallellie opvallend: 'Na zijn ontvangst'... 'Zij' // 'te midden der strengeling'... 'de koning Cheops'. Men ziet: er valt toch wel iets voor te zeggen; het eerste gedeelte spreekt van het algemene, het tweede van het concrete. Dus: van de groep naar de enkeling. Maar hier wil ik niet tezeer aan vasthouden. Wat ik echter met nadruk verdedig is, dat 'zijn' in 'Na zijn ontvangst' op een andere hij-figuur kan duiden dan op Cheops. Er liggen 19 verzen en een hele wereld tussen. De lezer die tot zover met mij is meegegaan, mag ik wel een hartversterkertje aanbieden. Opdat hij zal proeven dat het totnogtoe gezegde niet uit de lucht is gegrepen, schenk ik hem een andere tekst van Leopold. En voor wie met weerzin de precisering van de 'strengeling' die ik zojuist gaf heeft gelezen, illustreren de volgende citaten uit Leopolds 'Nabetrachtingen van een concertganger' dat de reis ook symbolisch gezien kan worden. Leopold schrijft over Beethoven:



Cheops. 1

Na zijn ontvangst, na te zijn opgenomen
in de doorluchte drommen en de stoet
der smetteloos verrezenen, die dreven
door alle hemelen, het groot gevolg,
dat vergezelt en hulde is der geblevenen
en nimmer naderde de onontwijkbre
Opperste, de Hooge Heerschers, zij,
achter wier slippen en wier laatste tred
tresloof een blikkerend verschiet; te midden
der strengeling, het menigvuldig weiden,
dat afliep in een kalme effening
of triomfend zich in eigen kristalbrekt
uitrekte, uitdalende in een rythme
van leffingen, die naar het zenith klommen,

En met deze blijde ontvouwing en verrijzenis van den menschelijken geest moest haar wel een gevoel van nieuwe kracht en van verjongd zijn toestroomen, en als zij zich dan verhief tot de hoogten, die thans haar gebied geworden waren en van weelde duizelde bij de verschieten, die nu voor haar openlagen, moest zij wel meenen dat schier geen grenzen gesteld waren aan haar vermogen, dat in de toekomst alles voor haar bereikbaar zou zijn en zwichten zou voor hare oppermacht. Zoo volgde uit de volbrachte bevrijding noodzakelijk een verhoogd zelfbewustzijn en een onbeperkt vertrouwen in de suprematie van den menschelijken geest, en deze heilige overtuiging van den hoogeren aard van 's menschen geestelijke natuur, van hare oneindige meerderheid en hare noodwendige zege over al het aardsche, het verontreinigende en het onedele, is wel Beethoven's innerlijkste zielsgeloof geweest.

De zege wordt echter niet zonder strijd en inzet behaald:

Een strijd, die, werd hij eenmaal aanvaard, tot in het reusachtige groeien moest, als daar de mensch, trots op het alleen staan tegenover zijn blinde, redelooze tegenstanders, de onverbiddelijke tegenstrevende machten tarten ging, voor wier elementaire kracht hij wellicht tijdelijk zwichten moest, maar waaraan hij zich nimmer gewonnen kon geven omdat hij hun lageren aard en innerlijke minderheid moest blijven gevoelen. Een worsteling die iederen keer opnieuw gestreden wilde zijn, die soms verliep in een broedende zwaarmoedigheid, in een dreigenden wrok, in een vertwijfelen, maar een ander maal ook weer kon eindigen in een zoo heerlijk triomfeeren, in een zoo stralende verrukking, dat het was alsof deze overwinning voor alle was bevochten, alsof zij het gansche mensdom werd toegezongen, nu nog eenmaal weer de oude tweestrijd was beslecht, nu nog eens weer de meerderheid van 's menschen beste deel bewezen was.

Maar de meerderheid luistert niet en geeft zich niet. Een 'langer omgang' is nodig voor de tijd volgt van (...)

> toenadering, van een beschroomd ontmoeten gaan en een opgenomen worden en meegevoerd in dezen overstelpenden vloed van gedachten en gevoelens. Een geheel verloren gaan, een lijdelijk zijn en een in zich opnemen, in afwachting en zonder oordeel nog, maar slechts de nabijheid zoekende en de voortdurende inwerking van dezen overweldigenden geest.
> En eindelijk het volle genot, omhoog gerezen uit de warreling der aandoeningen, het overzien en het beseffen van de wijde uitgestrektheid die ligt onder de wieken van dezen geest en het volgen van de steeds klimmende vlucht met dezen leidsman, die telkens nieuwe verschieten opende en scheidingen had weggeslagen.

Kortom, enkelen en enkelingen in de tijd weten aan een fundamentele behoefte van de mens tegemoet te komen. Kunstenaars zijn zij, niet zozeer door drommen kunstminnaars gevolgd - want deze zijn inert en luisteren liever - maar door een stoet die zich inspant en aansluit tot dat ene doel: ontheffing. Men leze Leopolds essay geheel na en lette op het herhaald gebruik van woorden die men ook in de 'Cheops' aantreft!

Terug naar 'Cheops'. Regel 21. Tot op heden heeft elke commentator het bezittelijk voornaamwoord 'zijnen' (r. 21) laten terugslaan op 'Cheops' (r. 20). Maar waarom volgt er een halve witregel als 'zijnen' naar 'Cheops' verwijst? Leopold hanteert naar mijn overtuiging een alinea-indeling omdat hij in de volgende strofe spreekt over de niet bij name genoemde reiziger. Dit is niet vaag maar mooi, omdat Leopold zonder enige nadrukkelijkheid een nieuwe penseelstreek zet. Wij waarderen zo'n werkwijze op meer plaatsen in zijn werk: wie, o wie zegt de regels 'mijn lief, mijn lief, o waar gebleven'? En kon het mooier als Leopold in hetzelfde gedicht tekent: 'Er woont er een voorovergebogen'?

Wie weer met mij mee kan gaan en de volgende strofe opvat als een tekening van de hij-figuur, de reiziger, herkent trekken die Leopold elders in zijn werk ook vertoont:

  Stil in zijnen zin
en wachtende had hij zich toegevoegd
en ingeschikt en zich terecht gevonden
in deze nieuwe orde, het zich richten
naar anderen en de ontwende plicht
van zich te minderen, terug te dringen
den eigen scherpen wil, het gaan begeven
verdwenen in de menigte, het deelen
in dezen ijver en afhankelijkheid
der velen en het zijnen dienst verrichten
als begeleider en als wegtrawant.

'Stil in zijnen zin'. Heeft hij het naar zijn zin? Is hij misschien stil in de betekenis die hij eraan geeft of is hij stil omdat hij zo is? Wat mij betreft: dit alles tegelijk. Samen met de betekenis dat hij door te reizen pas werkelijk zin geeft aan zijn bestaan. De volgende woorden, 'en wachtende' kunnen dan aanduiden dat de hij-figuur vol verlangen is. Vol verlangen, te aanschouwen. (Noemde Victor E. van Vriesland zo'n houding niet die van 'het gerichte wachten'? Vergelijk diens 'Grondslag van

verstandhouding'.) Zo had hij zich bij de medereizigers geschaard: 'toegevoegd/en ingeschikt'. Het laatste woord kan zeer concreet worden opgevat als men denkt aan de boten van kort na de eeuwwisseling.

De hij-figuur had 'zich terecht gevonden' (r. 23) - klinkt er niet even verwondering in door? - 'in deze nieuwe orde' (r. 24). 'Deze' herhaalt als het ware '*deze* weidsche vlucht' (r. 19). De 'orde' is 'nieuw' voor hem. Nieuw misschien ook omdat nú pas weer een aantal 'smetteloos verrezenen' zich aandienden. Ja, een orde eist tegelijkertijd iets van het individu: 'het zich richten/naar anderen en de ontwende plicht/van zich te minderen' (r. 24-26). Als de hij-figuur trekken van de opdracht gevende leraar en opdracht vervullende dichter Leopold vertoont, zal ik niet verwonderd zijn. Hij heeft de plicht 'terug te dringen/den eigen scherpen wil, het gaan begeven/verdwenen in de menigte' (r. 26-28). De e-klanken stellen het scherp. De hij-figuur moet in vele opzichten wel een eenling zijn (geweest)

'het deelen/in dezen ijver' (r. 28, 29). Weer 'deze' dus! En 'ijver' geeft de activiteit aan van degenen die zich opmaakten tot de reis. Maar wie zich in een reisgezelschap stort (en Leopold deed het voor zijn reis naar Italië, zijn 'Reisdagboek 1890' spreekt voortdurend over 'wij', over een reisplan met excursies en al), kent ook de 'afhankelijkheid/der velen en het zijnen dienst verrichten/als begeleider en als wegtrawant' (r. 29-31). Een classicus b.v. heeft het druk als hij in gezelschap naar Griekenland, naar Egypte reist. 'wegtrawant' heeft niet voor niets een peioratief aspect: verdeeld genoegen van de eenling. Maar de vertrouwdheid klinkt er evenzeer in door.

Een dergelijke strofe kan ik slechts met heel veel moeite en goodwill toepassen op Cheops. Vorige commentatoren wisten dan ook geen bevredigende interpretatie van de regels 21 t/m 30 te geven. Zoals ze ook moeite hadden met de eerste strofe.

We lezen verder. Na een dubbele pauze volgt een nieuwe strofe:

En mede ging hij met den ommegang
den eeuwigen, den in geen tijd geboren,
die heenstreek door den weergaloozen luister
der hemelcreaturen, door de zalen,
de leege hoven, die in doodsche nacht
zoo roerloos en zoo strak geopend waren
en uitgezet, alsof zij allen stonden
onder één hooge koepeling, een dak,
dat werd getild op fonkelend gebint
van stalen stiften; dan de donkerten
de ruig gevulde, waar het wereldstof
aanvankelijk gestrooid en zwevend was
in doffen stilstand of al aangevat
door plotseling bezinken schoksgewijs
bijeen liep en ging vloeien in gebogen
bedding, die ijlings tot een ronden kolk,
een boezem werd, een in zich opgesloten
holte, een kom opzwellende ten boorde
en eindelijk een volle moederschoot,
wier zwoegende arbeid, wier bedwongen nooden
en zware spanning klimmend was, totdat
ontzinde drift, razende werveling
geboorten werden, waaraan jong ontsprongen
glanzende lichamen, sprankelend ontdaan
van alle hulselen, onaangerand,
dartel en blank en nieuw van het gestoelte.

Hier wordt de reis als teken, als symbool opgevat. Door alle tijden blijkt er een gaan-naar, een streven, een rondgaan, dolen desnoods. Mij lijken de reizigers hier daadwerkelijk aan land te zijn gegaan. Leopold noemt dan ook allereerst ‘den weergeloozen luister/der hemelcreaturen’ (als eerste indruk van de sterrenhemel waaraan voor hem wellicht ‘de Hooge Heerschers’ staan). Na die eerste indruk komt hij vervolgens tot ‘de zalen,/de leege hoven’ (r. 35, 36). Vervolgens ja, want het voorzetsel ‘door’ uit regel 34 wordt herhaald. Het is toch niet ver gezocht, hier te denken aan een nachtelijke blik óp en bezoek áan de opgegraven en geopende verblijven van de farao's. Ook in het ‘Reisdagboek 1890’ beschrijft hij de nachtelijke aankomst in en huiveringwekkende bezichtiging van Venetië. Zelfs gondels ontbreken daar niet.

In de nacht zijn de contouren strak: ‘die in doodsche nacht/zoo roerloos en zoo strak geopend waren’ (r. 36, 37). Zo staan de verblijven van de farao's er en voor wie zijn ogen de kost geeft, lijken ze met de donkere lucht één geordend geheel te vormen: ze staan er ‘uitgezet, alsof zij allen stonden/onder één hooge koepeling, een dak/dat werd getild op fonkelend gebint/van stalen stiften’ (r. 38-41). De sterren geven op omlijnde plaatsen licht. De rest van het omringende is duister: ‘dan de donkerten’ (r. 41). De ‘donkerten’ geven Leopold woorden in omtrent het ontstaan (en de werking?) van het heelal. Weer ziet hij ‘strengeling’: ‘stilstand’ (r. 44), ‘vloeien’ (r. 46), ‘bedding’ (r. 47) komen overeen met ‘effening’ uit regel 11 en woordgroepen als ‘opzwellende ten boorde’ (r. 49), ‘zwoegende arbeid’ (r. 51) voltooien het beeldrijm met dat gedeelte van de eerste strofe dat doet denken aan een schip dat zwoegt in de golven. Of het nu om de zee of om het heelal gaat, dezelfde krachten zijn werkzaam. Bij dit oerprincipe wordt de eeuwige afkomst van de mens in het geding gebracht: ‘moederschoot’ (r. 50).

Gedachten vloeien samen, een grondidee ontstaat en wordt uitgewerkt in de strofe die (ook weer) na een dubbele witregel volgt:

> Dan door den samenhang en het verband,
> den onontkomen dwang eerlang geslagen
> om het geschapene, waar alle kracht
> zijn gansch bestand uitgaf in den balans
> met anderen en eerst de volle brand
> der elementen was, waar midden in
> de onvoldongen, worsteling, de wild
> verwrongen poel, de woedende beroering
> van bulderende zonnen was, daar neven
> kringende mannen en een blauwe schijn
> dreef van hun wezen af, in zijn bewegen
> natalmende; en rondom was het wenken,
> de stille polsslag en het snikkend licht
> der enkelsterren, die hun labyrinth
> van kronkelingen en van bonte paden
> bewandelden, eenzaam en ongestoord
> omdolende; in hunne lose strengels
> met vasten trek gezet het grootsche plan
> van de planeten, koor, dat kwam geloopen
> op éénen evenaar, der lichten elk
> in eigen sfeer gehangen; aan het uiterst
> de tintelmist, de millioenen zwermen,
> die uitgestort over het firmament

geslingerd lagen als een byssussluier,
een veege doek, een rag, waardoor bijwijlen
ruige kometen, spattend meteoor-
gesteente stoof, dat daverend van vaart
uit blinde verten aankwam, langzaam werd,
vertraagde, kenterde om eigen kern,
uitschietend dan langs parallellen loop
ging boren door het bodemlooze, voort
door de verlorene aeonen stroomend,
een stout vertrek, een pralend schoon verlies.

Om mijn verhaal niet onnodig lang te maken, verwijs ik voor de interpretatie en bronnen van deze strofe naar anderen, die uitputtend bezig waren. Ik kan er weinig nieuws aan toevoegen. Wat hier van belang is, is de vaststelling dat Leopold de ideeën van o.a. de Stoa en Spinoza die hij hier poëtisch vorm geeft, zeker niet anachronistisch gebruikt. Zeker, hij maakt wel een denkfout wanneer men Cheops als enige hoofdpersoon neemt. Een Egyptische koning ziet dan met de ogen van lateren naar het heelal. Maar elk anachronisme verdwijnt wanneer men een tweede persoon aanneemt. Die persoon, die hij-figuur, die reiziger, gaat dan over zee, komt aan land, neemt het omringende in ogenschouw en ondergaat alles terwijl hij kennis heeft van vórigen. Hij kwam na Epicurus, Lucretius, de Stoa en Spinoza en zijn denken is niet alleen van Cheops vervuld, maar ook van wijsgeren die hem openingen hebben geboden, vergezichten en inzichten hebben aangereikt. Inzichten en bevindingen over het bestaan van het heelal met name. Gedachten over stollende sterren. En nog meer valt er te zien:

En andere en andere verblijven
en werelden naar and'ren zin gezet
en allen het gedrag der onderdeelen,
de wenteling, de vlechting van hun loop
en zwenken, kruisen en verward krioelen
gemakkelijk en met gelaten hand
besturend naar een smarteloos geboren,
uit eigen wezen voortgekomen wet.

Het is of Leopold de indrukwekkende verscheidenheid hiermee aangeeft en tegelijkertijd wijst op de eenheid, een ‘uit eigen wezen voortgekomen wet’ (r. 98). Misschien is hier toepasselijk wat Carry van Bruggen in haar ‘Prometheus’ uitdrukt, namelijk dat mensen die streven naar pantheïsme, streven tégen het onderscheid tussen geeft en stof. Leopolds verwijzing naar een wet, wijst op het zoeken naar eenheid. En zoals het begin van het gedicht een eenheid aankondigt, zo zal straks zeker het slot van eenheid spreken. Bezie alles vanuit dit oogpunt en het gedicht verkrijgt een opvallende consistentie.

We zagen het: de dichter besteedt veel aandacht aan het omringende, aan de weergaloze aanwezigheid en aan de eeuwige wet die zich erin uitdrukt: hoe elk ding zich ook wendt of keert, hoe talloos het aantal verschijningen ook mag zijn, er huist een simpele wet in. Bandeloosheid bestaat niet. De hij-figuur blijkt zich dan ook te binden (zie straks het slot) en weet zich verbonden. Een mens weet het, het omringende mist dit besef. Daarom is er ‘de oppertrots van dit onvergelijkelijke’. Maar dan zijn we al bij de volgende strofe:

En dan na al de pracht der myriaden,
de gouden bollen rollend door den laan
der sombere aether, al de oppertrots
van dit onvergelijkelijke, na bevamen
van 's hemels gansche diepte en alom
bevonden onrust en verlaten zwoegen
en woestenij en barre ledigheid...
dan ging de ziel des ouden Pharaoh's
zich gaarne wenden, zonderde zich af
en keerde zich tot het vertrouwdere, het ginds
beschenen oeverland, de vale zoom
der wildernis en wat daar opgericht,
de schemerende spits, waarop het licht
in schichten afbrak en de glinsterwanden,
waar het gekaatst als op een strak metaal
versplinterd schitterde, de zijden zuiver
afgepolijst en effen blank geslepen,
de driehoekvlakken met hun hemelglans,
die was gevloten alle naden over,
vier flanken afgaand, machtig neergezet
op zware basis en aan hunnen kant
en samenkomst wijdstandig uitgespalkt
de rechte ribben, scherp en schartenloos;
gestalte, zoo bezonnen en doordacht,
van zulk een eendracht en een samenhang
en innerlijk verband, of zij ontstond
uit éëne oorzaak, dat zij leek ontsprongen
uit éëne spanning, die het al bedong,
dat het daar veilig op de vlakte zat
als een kristal, een zout, dat afgezet
op dezen bodem werd en grijs gestolten
zijn overoud figuur verhief, zijn bouw
uit 's werelds voortijd van tesaamgeschoten
bundels om hunnen pooi, als eerst begin
van zoekende eenheid en afzondering,
levende vorm, die ongeschonden toonde
zijn held'ren tempel en zijn onontsloten
binnenste woon en geheimzinnigheid.

Nadat het omringende in ogenschouw is genomen, ‘na al de pracht der myriaden’ (r. 99) en ‘na bevamen’ (in regel 102 dat actieve werkwoord), ‘ging de ziel des ouden Pharaoh's/zich gaarne wenden, zonderde zich af/en keerde zich tot het vertrouwdere’ (r. 106-108).

Wie is nu die ‘ziel des ouden Pharaoh's’? Naar mijn interpretatie níet Cheops, maar de hij-figuur in wie de farao na eeuwen nog voortleeft. De reiziger, de bezoeker. Het adjectief ‘ouden’ kan het onderscheid tussen hem en Cheops - benadrukken en bovendien aangeven dat we niet aan een letterlijke reïncarnatie moeten denken. Zo niet, dan blijft het een raadsel waarom dit adjectief moest worden toegevoegd. In stoplappen geloof ik niet als het om Leopold gaat. Bovendien komt aan het slot van het gedicht, wanneer een eenwording zich voltrekt, dit woord als zelfstandig naamwoord terug. Het kan dus een subtiele vooruitwijzing zijn naar de uiteindelijke eenwording van de bezoeker.

Hoe het ook zij, de bezoeker, hij die het wezen van Cheops in zich meedraagt, hij die door Cheops' tekenen bezield is geraakt, kijkt nu ‘gaarne’ (r. 107) - eigenaardig

bijwoord als het om een ziel zou gaan! - naar wat er onder de hemel te vinden is. Hij ‘zonderde zich af’ (van een gezelschap) ‘en keerde zich tot het vertrouwdere’ (r. 107, 108). Dus: niet zomaar vertrouwd, maar voorbereid, enigszins op de hoogte. (Het past perfect bij ‘het *gerichte* wachten’ dat Van Vriesland voor een eenheid nodig acht.) Een en ander zou bovendien het onverwachte, níet-vertrouwde van de nachtelijke pracht en de spontane mijmering over en naar aanleiding van de sterren in regel 58-90 o.a. benadrukken. De reiziger kende immers de Egyptische hemel nog niet. Het letterlijk en figuurlijk opgaan in dat omringende wordt er aannemelijk door.

Goed, we nemen aan dat de reiziger zijn blik laat rondgaan over ‘het ginds/beschenen oeverland’ (r. 108, 109). De bepaling ‘ginds beschenen’ spreekt mijn interpretatie zeker niet tegen! De piramide komt immers in zicht en wordt beschreven.

Enkele commentatoren stellen dat Leopolds beschrijving van de piramide niet juist is: de piramide zou niet schitteren enz. Maar bezien we wat een man als Breasted in zijn ‘Geschiedenis van Egypte’ schrijft (een aantal jaren voordat Leopold zijn ‘Cheops’ concipieerde), dan geeft Leopold een voor zijn tijd niet ‘onhistorisch’ beeld van Cheops' piramide bij maanen sterrenlicht. Breasted:

> De afwerking van het metselwerk is zoo buitengewoon fijn, dat tusschen verschillende blokken de naden over groote lengten een breedte van nog geen honderste millimeter vertoonen, terwijl de hoeken scherp en de vlakken zeldzaam zijn afgewerkt. Het geheele monument is van kalksteen, behalve de voornaamste grafkamer en de constructiekamers daarboven. (...) Aan den buitenkant, die geheel met een fijne laag kalksteen was afgedekt, kan men nergens den ingang vinden; deze is gelegen in de achttiende laag metselwerk bij het midden van de noordelijke zijde. (...) De pyramide was omgeven door een wit terras van kalksteen (...)

Na de uiterlijke beschrijving van de piramide zoals deze in het (nachtelijk) landschap is gelegen, gaat Leopold in op de bouw, de totstandkoming ervan:

Zoo dit groot monument, dit uitgekozen
koninklijk gloriestuk en pronkkleinood,
de rijke rotsklomp, kantig en behouwen
als een gekloofd juweel, de bergkolos,
die droomende onder het marmerpantser
de leden rekt, de torenstapeling
van duizenden op duizenden getild
door honderdduizenden, getuigenis
van onbedwongen almacht uitgevierd
tot zwijmelhoogte, van een fel bewind,
dat zijn vermeten als met netten wierp
over de nameloozen, den verloren
tot ondergang gedoemden drom, gebukt
over hun donkre moeite en zweet, het hoofd
zuchtende en trillende het harde pogen
in handen en gerei, tesaamgeschoold
tot hunnen taak den bange en als lood
lag doodelijk op de bekommerden
de doffe wil, het onverwrikt gebod
van den ver tronende, meedogenlooze,
van hem, den eigenzinnigen despoot.

Anderen wezen er al eerder op: Leopold kwam volgens eigen mededeling op het idee van de ‘Cheops’ tijdens een Herodo-

tusles. De onderhavige strofe verwerkt dan ook de informatie die Herodotus over de bouw van de piramide verstrekt. Wie Herodotus' woorden overleest, ziet dat Leopold in het bijzonder de nadruk legt op de gevolgen die het ontwerp van een machtig geheel voor anderen heeft. Eerder stipte ik al Leopolds aandacht voor slaven aan. En ook hier spreekt hij zijn deernis uit met hun lot. Sociale stellingname, ja. Maar ook de uiting van het besef dat de totstandkoming, realisering van iets dat groter is en hoger reikt dan de menselijke gestalte, offers van anderen eist. Die anderen noemt Leopold ‘de nameloozen, den verloren/tot ondergang gedoemden drom’ (r. 148, 149). Weer het woord drom! Die anderen zijn verre van ‘doorlucht’ (r. 2) of ‘smetteloos verrezen’ (cf. r. 3). Wanneer de hij-figuur een belangrijk aspect van Leopolds persoonlijkheid vertegenwoordigt, is het niet zo vreemd te veronderstellen dat Leopold hier de tragische kant van zijn toegewijdheid aan het beste van de menselijke cultuur in woorden vangt (en zo weer het slot van de ‘Cheops’ subtiel voorbereidt). De levenshouding waartoe hij zich verplicht wist, die eiste dat hij degenen die niet (meer) tot een ‘groot gevolg’ konden behoren in de dagelijkse omgang de rug toe moest keren, zal hem zelf ook zeker pijn hebben gedaan. Ik houd het er in elk geval op dat Leopold de schaduwzijden van een lichtend teken in de tijd heeft willen beschrijven en heeft willen aangeven dat grootheid niet zonder lijden en doen-lijden tot stand komt.

Na de verwoording van zijn mededogen opent Leopold een nieuwe strofe:

En langzaam en met rustige voldoening
en koele rijkdom van tevredenheid
toeft hier de grijze sobere, beschouwt
de nauwgesloten voegen, onderzoekt
de richtigheid van stand der plinten, waart
over het kostbaar glanzen heen en keurt
den dichten steen, de donzen korreling
onder het glazig spiegelvlak en koestert
dit welverzorgde: dan de sluitsteen langs,
den gang der grove blokken, de gewelven
gedakt met scherpen nok, de galerijen,
den doolweg, de versperringen voorbij
sluipt hij al mijmerend en naar de grafzaal
is nu zijn trachten, maar de sarcophaag,
den loggen stander met den diepen schoot,
de rijke doodswieg, zonder breuk gehold
in purperjaspis, dan het zwart gevlamd,
geel cederhout, de kostelijke strooken
van de lavendelzwachtels en ten slot
de vorstelijke mummie; om de ranke,
gestrekte leden en den zuivren schoot
glanzend en zwart de pezen, overstrooid
met kamfer, gaaf en onverdord de huid
en der gewrichten knoop, het hooge hoofd
gemaskerd onder goudblad, dat gedeukt
en dungeplet ligt op het ongeslonken
en stout profiel; om stroeve vingeren
een groen juweel, vier diepe bloedrobijnen
zijn fonkelende.

Klinkt er een verwijt aan de hij-figuur in door: ‘En langzaam en met rustige voldoening/en koele rijkdom van tevredenheid/toeft hier de grijze sobere’ (r. 158-160)?

Men lette erop dat ‘de ziel des ouden Pharaoh's’ nergens in het gedicht wordt aangeduid met het vrouwelijk voornaamwoord ‘zij’ - iets dat een classicus als Leopold zeker zou doen (en ook elders deed) als hij de psyche bedoelde. Nee, Leopold gaat over tot ‘de grijze sobere’. Een eigenaardige aanduiding als het zou gaan om Cheops en niet om een bezoeker, in wie men Leopold best zou kunnen herkennen. Nietwaar, iemand die al eeuwen dood is, iemand die alleen nog ziel is, beschrijft men gewoonlijk niet met de adjectiva grijs en sober. Reden te meer om aan een bezoeker te denken, wiens lijfelijke eigenschappen Leopold weergeeft.

De ‘grijze sobere’ (...) ‘beschouwt/de nauwgesloten voegen, onderzoekt/de richtigheid van stand der plinten’ (r. 160-162). Zou een ziel zoiets doen? Ik kan mij moeilijk indenken dat het hier niet zou gaan om een levend wezen. De sobere ‘waart’ (r. 162), ‘keurt’ (r. 163), ‘koestert’ (r. 165). Even later ‘sluipt hij al mijmerend rond’ (r. 169). Weer: liever gekozen voor de hij-figuur die bezoekt en bezichtigt.

Een andere aanwijzing dat Leopold niet voortdurend spreekt over één hoofdpersoon, Cheops, is het feit dat hij nergens het bezittelijk voornaamwoord ‘zijn’ gebruikt. Zelfs niet voor het meest intieme van Cheops: ‘de sarcophaag’ (r. 171) en ‘*de* vorstelijke mummie’ (r. 177)!

Na twee halve witregels (r. 186, 187) begint Leopold een volgende strofe. Evenals in de halve regels 20 en 21 wisselen hier de personen om wie het gaat. In de volgende verzen komen de wandtekeningen en onderdanen aan bod:

  Aan den wand rondom
een stomme schare, wachtende onderdanen,
dralende grooten van het hof, een haag,
een arenveld van rijzende gestalten,
norsche figuren, donker opgestoken
uit wisseling van lijfgoed, zilvervloeiend,
kabbelend linnen of de strakke vlaag
van ongekrookt katoen, dat wit verblindend
en prachtig afwoei van den somb'ren gloed
der lichamen, of broederlijk gevoelde
zoele beschutting van omhullende
ruime geplooide mantels; na elkaar
in slanken gang en lenig aangetreden
als herten in het bosch de trantelstoet
der bloote voeten, de gestulpte teenen,
de enkels en hun cirkeling; ten hoofde
en voor het zijdelingsche aangezicht
het heilig letterschrift, de oud gevormde
begroetingen, het statig woordental
der machtsverkondigingen, opgesomd
in vroom zichzelf herhalen, het uitvoerig
lofspreken en de stamelende reeks
van rijke namen en verheven roem
des godenzoons.

Opvallend is de beeldspraak die de dichter hanteert op deze plaats. Men komt woorden tegen als: ‘wisseling’, ‘zilvervloeiend’, ‘kabbelend’, ‘strakke vlaag’, ‘afwoei’ en ‘zoele beschutting’. O afgeronde, cyclische vorm van het gedicht! Want nu het gedicht ten einde loopt, denkt men weer aan hoe het begon. De zojuist geciteerde woorden hebben alle de sfeer van wind en water en passen geheel bij de interpretatie van een aangevangen zeereis over water. Het zijn niet

eens verborgen verwijzingen naar de eerste strofe; ze zijn er te overvloedig voor.

Na de tekeningen schildert Leopold ‘het heilig letterschrift, de oud gevormde/begroetingen, het statig woordental’ (r. 204, 205). Is het woord ‘begroetingen, niet een bijna verborgen verwijzing naar het begin van het gedicht, waar de hij-figuur samenkomt met anderen, met een schare?

Ik kan deze passage niet loszien van dat fragment uit het ‘Reisdagboek 1890’ waarin Leopold een bezoek aan de buste van Dante beschrijft:

> En in het midden stond de blinkend witte, marmeren buste van ‘il divino poeta’. Een treffend gezicht; want daar stond de dichter, een mager fijn gezicht en om den mond waren de wangen ingevallen, als door verdriet of diep nadenken, en om hem heen, om den reinen, strengen, man als neigend voor het goddelijk vernuft, de bonte schaar, die de oogen streelde, goud, purper, de eerbewijzen van alle steden, alle vereenigingen van geheel Italië. Werd ooit een koning omwuifd door meer zege-trofeeën als de dichter, ingesloten door de zegeteekenen van al de verten die zijn geest bedwong?

Vanuit dit tekenend beeld is het te begrijpen dat Leopold niet al te letterlijk de grafkamer van Cheops beschrijft. (Anderen wezen immers op het feit, dat de echte grafkamer van Cheops niet beschilderd is.)

En weer vindt een persoonswisseling plaats na tweemaal een halve witregel. Het eind van Leopolds lied luidt:

> Ook deze schildering
> volgt nu de oude, vestigt zijnen zin
> op haar bestand en laat zijn aandacht dolen
> allengs; hij is geboeid door de symbolen
> van het voormalige en hij hangt er in.

Typerend: onze reiziger heet heel aannemelijk ‘de oude’. Een vreemde aanduiding weer als het om een ziel zou gaan. En zoals hij het deed in de strofe die begint met ‘Stil in zijnen zin’ (r. 21), maakt Leopold ook hier gemakkelijk en wel degelijk gebruik van het bezittelijke voornaamwoord ‘zijn’. Bovendien lijkt mij de herhaling van het woord ‘zin’ een vrij duidelijke verwijzing naar dat deel van het gedicht waarin het óók om de bezoeker gaat. Kortom, bij de hier voorliggende interpretatie valt het op dat Leopold consequent het bezittelijk voornaamwoord vermijdt als hij (iets van) Cheops ter sprake brengt, maar geen enkele terughoudendheid in dezen aan de dag legt als hij over de hij-figuur, onze reiziger, spreekt. Een afdoend onderscheid, lijkt mij.

Wat zegt de dichter nu met dit voor velen als moeilijk en duister ervaren slot? Naar mijn overtuiging spreekt Leopold zich erin uit over continuïteit. Ik wees er al in mijn inleiding op. De slotregels zijn duidelijk wanneer men het optreden van twee hoofdpersonen accepteert. De hij-figuur richt zich op datgene dat ondanks de tijd en de vergankelijkheid, is gebleven. Een machtig vorst, een hoog heerser heeft zijn tekens, zijn symbolen achtergelaten voor degenen die na hem kwamen, voor de enkelen die die tekens wilden zien. Vele eeuwen later komt inderdaad een toegewijd man kijken. Deze bezoeker denkt erover na dat zoveel rijkdom gebleven is (cf.

‘bestand’). Hij laat zijn gedachten gaan (cf. ‘dolen’); hij is geboeid door de symbolen van het voormalige en hij hangt erin, zo lezen wij. Hij richt zich dus niet meer op de afzonderlijke verschijningen en voorstellingen, maar raakt geboeid door de betekenis van die tekens aan de wand. Sterker nog, hij gaat ‘in de symbolen van het voormalige’ op. Een eenheid wordt bereikt. De cyclische vorm van het gedicht wordt duidelijk zichtbaar: het begon te spreken over een zekere ontheffing, een gemeenschapservaring, het stelde in het middengedeelte de eenheid van alle verschijnselen centraal, het eindigt met de uitbeelding van een volstrekte eenheid. Een eenheid die de dichter Leopold vanuit liefdes- en gemeenschapsverlangens een leven lang gezocht heeft, laat hij zijn hij-figuur hier bereiken. Eenheid: het ik wordt opgeheven (cf. ‘hangt’). Met alle negatieve aspecten die daarbij horen. Opheffing houdt immers een verlies van het ik in. Vandaar waarschijnlijk de peioratieve betekenis die in ‘geboeid zijn’ - denk aan metalen boeien - en in ‘hangen’ doorklinkt. Zo heeft tenslotte de reiziger die Cheops doet, toch iets te maken met die latere reiziger die Golgotha deed.

Bibliografische aantekening

Het eerste deel van dit essay is wat de exacte gegevens betreft schatplichtig aan de volgende werken, die tegelijkertijd bestreden worden waar het gaat om de interpretatie van Leopolds levenshouding:

. N.A. Donkersloot
J.H. Leopold. Lotgevallen van een dichterschap
Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1965
. R. Jacobsen
Leopold, zoals ik me hem herinner
In: De Gids, 120e jaargang, mei 1957
. Dr. J.M. Jalink
J.H. Leopold. Bijdrage tot een levensbeschrijving
Uitgeverij Heijnis N.V., Amsterdam, z.j.
. Dr. F. Schmidt-Degener
Herinnering aan Leopold
In: Dr. F. Schmidt-Degener, Phoenix. Vier essays, J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1942

Het tweede deel van dit essay zou niet aan het papier zijn toevertrouwd wanneer het niet op essentiële punten afweek van de volgende, min of meer volledige interpretaties van en vaststellingen omtrent de ‘Cheops’:

. A. Roland Holst
Over den dichter Leopold
W.L. Salm & Co, Amsterdam, 1926
. P.N. van Eyck
J.H. Leopold (2x)
In: P.N. van Eyck, Verzameld werk 4, G.A. van Oorschot, Amsterdam, 1961
. W. Kramer
Leopolds Cheops. Een stilistische interpretatie
In: De Nieuwe Taalgids, nr. 45, 1952
. P. Minderaa
Leopolds Cheops

In: P. Minderaa, Opstellen en voordrachten uit mijn hoogleraarstijd (1948-1964), Zwolse drukken en herdrukken, 1964

. Martien J.G. de Jong
Leopolds Cheops. Een interpreterend essay met tekstuitgave A.W. Sijthoff, Leiden, 1966
. R.F. Lissens
Nogmaals Cheops
In: Spiegel der Letteren, 12e jaargang, nr. 4, 1970
. K. Meeuwesse
De slotverzen van 'Cheops'
In: Mededelingen van de Kon. Vlaamse Academie, 1970, p. 543-552
. J.D.R. van Halsema
Enkele bronnen van Leopolds Cheops
In: Tijdschrift voor Ned. Taal- en Letterkunde, 1975, p. 8-52
. W.J. Lukkenaer
Cheops: held of schurk. Een onderzoek naar de receptie van Leopolds gedicht, mede bedoeld als eerste aanzet tot een andere interpretatie
Publikaties van de vakgroep Ned. Taal- & Letterkunde, Leiden, 1977
. Willy Spillebeen
Jan Hendrik Leopold
Uitg. B. Gottmer, Nijmegen/Uitg. Orion, Brugge, 1978
. W. Blok
Terug naar de piramide. Een interpretatie van Leopolds Cheops
In: De Nieuwe Taalgids, jaargang 72, nr. 1, januari 1979

Minder uitgebreide overzichtsartikelen die aan de inhoud van dit essay evenmin iets konden veranderen:

. J.C. Bloem e.a.
J.H. Leopold. Essay's over Leopold
Brusse/Van Oorschot, 1951
. M. ter Braak
De duistere dichter. J.H. Leopold: Verzamelde verzen
In: Menno ter Braak, In gesprek met de vorigen, G.A. van Oorschot, Uitgever, Amsterdam, 1963 (herdruk)
. Anthonie Donker
Leopolds volledig verzameld werk
In: Critisch Bulletin, 19e jaargang, november 1952
. Martinus Nijhoff
De dichter J.H. Leopold zestig jaar/J.H. Leopold/Een brief aan Anthonie Donker. Naar aanleiding van Leopold
In: Martinus Nijhoff, Verzameld werk 2, Kritisch, verhalend en nagelaten proza, eerste deel, Bert Bakker/G.A. van Oorschot, 1961
. A.L. Söteman
Leopold en Chrysippus
In: De Nieuwe Taalgids, 60e jaargang, 3e afl., 1967
. A.L. Söteman
Leopold en Dionysius van Halicarnassus
In: De Nieuwe Taalgids, 61e jaargang, 3e afl., 1968
. Eldert Willems
Het afscheid van Leopold
In: Kroniek van Kunst en Kultuur, 18e jaargang, no. 3, 1958

De geciteerde teksten zijn afkomstig uit:

. J.H. Leopold
Verzameld werk I. Verzen. Fragmenten
Brusse/Van Oorschot, 1951 (cf. p. 133-139)
. J.H. Leopold
Verzameld werk II. Verzen. Drama. Proza
Brusse/Van Oorschot, 1952 (cf. p. 446, 447, 449, 450, 623, 624)
. A. Roland Holst
Een herinnering aan Leopold. Een kwart eeuw na zijn dood
In: A. Roland Holst, In ballingschap. Keuze uit eigen werk Bert Bakker/Daamen N.V., Den Haag, 1957, 2e druk (cf. p. 185-18)
. Prof. Dr. J.H. Breasted
Geschiedenis van Egypte (Vertaling J.A. Eymers)
Dalmeijers's Volksuniversiteit, Amsterdam, 1925 (cf. p. 65) (Reeds in 1911, 4 jaar vóor de 'Cheops' bewerkt in het Duits)

Niet direkt op Leopold betrekking hebbende werken die worden genoemd:

. Carry van Bruggen
Prometheus. Een bijdrage tot het begrip der ontwikkeling van het individualisme in de litteratuur
G.A. van Oorschot, Amsterdam, 1955 (herdruk)
. Victor E. van Vriesland
Grondslag van verstandhouding. Proeve van vertoog ter begripsvorming eener kenleer van het zijn, de ziel en het absolute
De Bezige Bij, Amsterdam, 1947, tweede druk
. Herodotos
Oude oosterse verhalen. Uit het geschiedwerk van Herodotos, ingeleid en uit het Grieks vertaald door Dr. Onno Damsté Prisma-boeken, Utrecht/Antwerpen, z.j., tweede druk (cf. p. 74, 75).

Friedrich Nietzsche en Lou Salomé II*
Charles Vergeer

In BZZLLETIN 68 schreef ik over de ontmoeting die Friedrich Nietzsche en Lou Salomé in 1882 hadden. Die korte episode was voor beiden belangrijk. Voor Nietzsche was het de zoveelste en laatste poging zijn eenzaamheid te doorbreken, voor Lou Salomé een van de vele contacten met grote geesten die haar denken voedsel zouden geven. Zo gelukkig dus voor de ene, zo ongelukkig voor de ander. Nietzsche dacht nog vele jaren nadien met spijt en schaamte, maar vooral met verdriet aan die ontmoeting terug; sindsdien was hij definitief eenzaam. Lou Salomé daarentegen heeft enkel plezierige herinneringen aan het samenzijn te Tautenburg.

Dat samenzijn, we zagen het, heeft later nogal wat pennen in beweging gezet die datgene wat er in werkelijkheid aan de hand was verdonkermaanden en in een vals daglicht stelden. In het vorige artikel heb ik geprobeerd een aantal leugens en verdraaiingen aan te wijzen, en weer op het spoor te komen van de werkelijke situatie.

Zou het ons gelukt zijn - maar op vele punten blijft de situatie onduidelijk - de mist van de mythe ietwat verdreven te hebben, dan komt er zicht op de eigenlijke opgave: wat was de inhoud van dat merkwaardige contact tussen twee verwante en toch zo verschillende geesten? Wat bespraken ze in die weken te Tautenburg? Vorige keer lazen we daarover een verslag van de hand van Elisabeth Nietzsche. Haar oren echter waren verstopt door een felle haat tegen Lou Salomé, en een volledig onbegrip voor de bedoelingen van haar broer.

Er zijn echter betere wegen uit te vinden wat er in die weken besproken werd. In 1885 verscheen te Leipzig-Berlin van de heer Henri Lou de roman *Im Kampf um Gott.* Henri Lou is de hermafrodiet. Zijn voornaam is die van de Hollands-petersburgse dominee Hendrik Gillot; en de achternaam is de voornaam van Lou Salomé zelf.

Wat is de reaktie van Nietzsche op het verschijnen van dit boek? Voor het eerst horen wij ervan in zijn brief aan Franz Overbeck van 4 mei 1885 uit Venetië. Blijkbaar had Overbeck geschreven - de brief is verloren gegaan - dat zijn vrouw het boek gelezen had en gewaardeerd. Nietzsche schrijft dan:

> *De Strijd om God* heb ik niet gezien en wil ik ook helemaal niet zien; van verschillende zijden betuigt men de schrijfster bewondering. En als jouw lieve vrouw op grond van deze half herinneringen half roman juffrouw S. een wat betere beoordeling gunt, dan ben ik daar hartelijk over verheugd; tenslotte heeft ze precies dat uitgevoerd, wat ik in Tautenburg van haar wenste. Voor de rest mag ze naar de duivel lopen!

* Het eerste deel verscheen in BZZLLETIN 68, september 1979.

Toch zou Nietzsche het boek lezen. Reeds op 17 oktober van datzelfde jaar, maar nu vanuit Leipzig, schrijft hij Overbeck:

> Gisteren vond ik, me door de boekhandelaar toegestuurd, Rée's *Ontstaan van het geweten*; en ik dankte, na het snel ingezien te hebben, mijn lot, dat het zo stuurde dat ik twee of drie jaar geleden de opdracht aan mij van zulk een werk *verbood.* Armzalig, onbegrijpelijk, lijdend aan ouderdomszwakte -
> Tegelijkertijd, door de grappige ironie van het toeval, kwam het boek van juffrouw Salomé binnen, dat me precies de omgekeerde indruk gaf. Wat een tegenstelling tussen de meisjesachtige en sentimentele vorm en de wilskrachtige en gerijpte kennis van de inhoud! Er zijn grootse dingen in; al zal het wel niet het eeuwig-vrouwelijke zijn, dan wellicht het eeuwig-mannelijke dat dit

> pseudo-meisje *aantrekt.* En overigens vind ik er honderden herinneringen uit onze Tautenburgse gesprekken in.

De gesprekken te Tautenburg gingen dus over God. Ook in haar boek over *Friedrich Nietzsche in seinen Werken* (Wien 1894) interpreteert zij Nietzsche als een zoeker naar God, die de religie achter zich liet en de godsdienstprofetie voor zich.

Maar naast de grote God heeft in Tautenburg voortdurend ook een klein godje meegehold: eros. Niet zozeer in de onderlinge verhouding - hoewel zeker Nietzsche zich illusies heeft gemaakt - alswel in de gesprekken. Er is namelijk nog een bron over die gesprekken, en wel de aantekeningen die zij en hij gedurende die weken maakten. Op die aantekeningen kom ik hieronder terug.

We kunnen er onder andere in lezen dat Lou Salomé werkte aan een boekje of artikel over *de vrouw.* Dat boek is enkele weken geleden uitgekomen en heet *Die Erotik* (Matthes und Seitz Verlag, München 1979). Het is boeiend en zeer de aandacht waard. Het werpt ook meer licht op de gesprekken die Lou Salomé en Friedrich Nietzsche over dat onderwerp - de man-vrouw relatie, de erotiek - destijds in augustus 1882 te Tautenburg hadden. En die gesprekken interesseren me, zowel vanwege beide deelnemers, alswel om de mogelijkheid aan de hand ervan een serie dwaasheden kwijt te raken. Want wat maakt men ons zoal niet wijs! Vrijwel in ieder boek kan men vinden dat Nietzsche, hoe verstandig verder ook, over vrouw en erotiek nogal domme dingen gezegd zou hebben en dat hij zowel anti-socialist als anti-feminist - in de betekenis van: tegen de emancipatie van de vrouw - zou zijn. En nu komt Hanneke Wijgh - in *Maatstaf*, mei/juni 1979 - vertellen dat er ‘drie soorten stervelingen zijn), die niets van Lou Andreas-Salomé hebben begrepen: haar biografen, de feministen en Martin Ros’. Die het wel begrepen hebben zijn ‘de grijze eminentie van de psychoanalyse’ en zijzelf (excusez du peu). Lou Salomé blijkt ‘het prototype van de vrije vrouw’ te zijn en wel degelijk in het kamp der feministen thuis te horen.

Hoe boeiend dan het gesprek tussen Lou Salomé en Friedrich Nietzsche, de feministe en de anti-feminist! Laat ons eens nader toezien.

Laat ons eerst zien wat Nietzsche over erotiek en vrouwen dacht. Om dan te merken hoezeer Lou Salomé daarmee overeenstemt.

Daartoe slaan we het vele malen herdrukte boek van de bekende filosoof Hans Vaihinger *Nietzsche als Philosoph* (Berlin, 1902; mijn uitgave is de vijfde, Langensalza 1930) op. Daar lezen we het volgende stuk:

> De hoogste vorm van kultuur is voor Nietzsche enkel daar te geraken, waar krachtige, ongetemde mannen met machtige gevoelens zich laten gelden... daar waar het natuurlijke, mannelijke instinkt van de machtsbegeerte niet verslapt of door duizenden wetsartikelen ingeperkt is. Juist daarom ziet Nietzsche in het staatssocialisme een gevaar voor de kultuur, een teken van verval.
> Zulk een teken moet hij dan noodzakelijk ook zien in de feministische beweging, in zoverre men daaronder het streven verstaat, de door haar natuur zwakkere vrouw kunstmatig met mannelijke eigenschappen en rechten op te tuigen, en het door de natuur gewilde verschil tussen de beide sexen uit te wissen. De natuur heeft deze ongelijkheid heel wijs zo geschapen: zij heeft de man meer kracht gegeven, ze heeft hem het natuurlijke instinct van overheersen gegeven. Het komt Nietzsche dus voor dat het gelijk stellen van de vrouw aan de man een opstand tegen al het natuurlijke is, en een vervalsing van de beschaving. De natuur heeft

> de vrouwen als de zwakkeren de onderdanigheid, het dienen en gehoorzamen opgelegd: de voorrechten van de man zijn de natuurlijke rechten van de sterkere. Daarom is voor Nietzsche het streven naar emancipatie van de vrouwen een teken van verval; deze vrouwenopstand brengt hem tot zijn felste spot. In deze betekenis is Nietzsche anti-feminist. Men zou zich echter vergissen indien men bij hem even zo ruwe uitvallen tegen de vrouw als bij Schopenhauer zou verwachten: Nietzsche heeft woorden van de innigste verering voor datgene, waarin hij de ware bestemming van de vrouw ziet, namelijk het moederschap. De vrouw immers moet ertoe dienen, na zorgvuldige selectie, de toekomstige mens te scheppen. In een Bon-mot vat Nietzsche zijn gedachten over de man-vrouw verhouding samen: 'Het geluk van de man is: ik wil! Het geluk van de vrouw is: hij wil!' Ook de anti-feministische houding van Nietzsche spruit met logische noodzakelijkheid voort uit zijn fundamentele opvattingen: hij is anti-feminist zoals hij anti-socialist is, omdat hij tegen het streven is om de natuurlijke ongelijkheid van de mensen op een kunstmatige wijze op te willen heffen. De beschaving moet natuurlijk zijn en niet gedwongen tegennatuurlijk.

Dit citaat is geen opzettelijk uitgezocht zeer kras staaltje van overdrijven, maar specimen van een algemeen verbreid oordeel. Ik kan vele titels noemen van werken waarin hetzelfde geluid te horen valt. En tegenwoordig is het niet meer zo in de mode Nietzsche af te schilderen als 'de genezer van het socialisme' of als de tegenstander van de vrouwenemancipatie, maar een serieuze studie waarin Nietzsche vrijgepleit wordt van dat soort nonsens is mij nog niet bekend. Dat kan ook niet, want Nietzsche dacht over socialisme en over vrouwen nu eenmaal niet modern. Elke ombuiging van zijn uitspraken over vrouw en erotiek naar een modern standpunt is een vervalsing. Maar evenzo is het in mijn ogen onmogelijk Nietzsche's woorden in te passen in de opgeblazen heldhaftigheid van het tweede- en derde rijk. Nietzsche is, en niet enkel op dit punt, noch modern noch eigentijds: maar romantisch 'unzeitgemäss'.

Om dat wat beter toe te lichten dienen we eerst het gebruikelijke beeld over Nietzsche's oordeel over 'Weib, Liebe und Ehe' omver te gooien; en een nieuw beeld daar tegenover op te richten - en dan, tot onze verrassing, te merken dat dat laatste beeld gelijkt op dat van Lou Salomé.

'Weib, Liebe und Ehe' is de titel van een apart hoofdstuk (het 22-ste van het tweede deel) van de biografie van Nietzsche door Elisabeth Förster-Nietzsche. Wel zijn er later andere en in veel opzichten betere biografieën over Nietzsche verschenen - waarvan ik enkel die van Charles Andler, Johannes Hofmiller, Raoul Richter, en nu die van Curt Janz noem -, maar die van Nietzsche's zuster blijft toch onvervangbaar vanwege haar vele jeugd- en andere herinneringen en vanwege de vele documenten erin opgenomen. Het is niet zozeer biografie als wel bron. En dan is het vooral, volgens de eerste regel, een daad van liefde: 'Die Liebe hat dieses Buch geschrieben, treue, innige Geschwisterliebe.' Die zin is geen staaltje van uitgevers-aanprijzings-proza, maar self-advertisement van Elisabeth. Zij begon dit boek, zo vervolgt ze 'im tiefsten Herzeleid, grenzenlos vereinsamt im fremden Land, am Rande des Urwaldes'. Zo'n zin is puur romantisch: ze had ook uit de pen van Tieck, Schlegel of Novalis kunnen

komen; of uit die van haar broer.

Voordat we het boek verder opslaan lezen we nog de laatste regels van het voorwoord. Daarin staat heel bescheiden dat dit boek meer een aansporing is voor anderen nu ook hun herinneringen aan Nietzsche op te schrijven.

> Nur möchte ich dabei um Eines bitten: mit der gleichen peinlichen Gewissenschaftigkeit wie ich selbst zu verfahren, denn ich glaube, mein grosser Bruder wird am besten dadurch geehrt, dass man in allen Stücken die schlichte Wahrheit redet ein Leben, wie das seine, bedarf keiner Ausschmückung.

Het zal thans wel voldoende bekend zijn dat latere onderzoekers, die zich deze raad aantrokken, tot voor Elisabeth pijnlijke conclusies kwamen. De ‘treue, innige Geschwisterliebe’ viel bar tegen en ook vele passages in haar biografie bleken nogal leugenachtig. De eerste die daar eigenlijk de aandacht op vestigde had Elisabeth zelf moeten wezen. Immers, haar biografie *Das Leben Friedrich Nietzsche's* (de drie banden verschenen te Leipzig, 1895, '97 en 1904) heeft ze helemaal herschreven. In 1913 kwamen (ook te Leipzig) de beide Krönerbandjes uit: *Der junge Nietzsche* en *Der einsame Nietzsche.* Omdat geen van beide boeken erg beknopt is en waarschijnlijk omdat haar gezag onbeperkt was, heeft nooit iemand die beide verschillende versies eens degelijk met elkaar vergeleken. Toch levert dat hoogst interessante verschuivingen op, en met name in het hoofdstuk dat wij thans onder de loupe nemen. Geen hoofdstuk zo precair blijkbaar als dat over ‘Weib, Liebe und Ehe’; geen hoofdstuk dus dat zo grondig veranderd en volledig herschreven is. Nietzsche's opvattingen over het huwelijk en de vrouwen blijken in die jaren nogal veranderd te zijn!

Ik hanteer de tweede versie, die van 1913.

Wat me daarin als eerste opvalt is dat de opvattingen van Nietzsche, behoudens een citaat uit de *Zarathustra* niet worden gebaseerd op door hem zelf geschreven gedachten, maar door het hele hoofdstuk heen wordt er enkel gebruik gemaakt van ‘ik herinner me dat mijn broer me eens zei’ en ‘in een gesprek uit die tijd kwam ook voor’ etc. Maar het geheugen van Elisabeth, weten we nu, werkte nogal eigenaardig. Betrouwbaar is dit alles dus geenszins. En des te gereder mogen we een aantal opvattingen verwerpen waar ze duidelijk in tegenspraak zijn met Nietzsche's eigen, geschreven woorden.

Maar hoe invloedrijk is haar opvatting toch geweest! Hoeveel van de latere interpretaties baseren zich niet op de teksten maar op de gedachten van Elisabeth. Kennen we eigenlijk wel de opvattingen van Nietzsche zelf, of zijn het meer die van zijn bekrompen zuster?

(Denk u eens in dat we de sociale ideeën van Tolstoj slechts kenden door Sofja Andrejevja; of Sokrates' opvatting over de knapenliefde, opgetekend uit de mond van Xanthippe.) In dat hoofdstuk dan, 'Weib, Liebe und Ehe', worden we eerst geïnformeerd over de twee soorten vrouwen die er in Nietzsche's opvatting zouden zijn. De eerste is

> die deutsche Landedelfrau, die mit dem ruhigen Selbstbewustsein und den Formen der guten Rasse das umfangreiche Gebiet ihres Hauswesens beherrscht und durch Gesundheit, Natürlichkeit, frohen Lebensmut und tatkräftige Frömmigkeit

in de smaak van Friedrich Nietzsche zou vallen. Wat hem integendeel totaal niet beviel waren 'die geëmancipeerden' die het aanzien van de vrouw deerlijk omlaag haalden. Hoe was hij tot deze opvatting gekomen? 'Man darf nicht vergessen, dass ihm Fräulein Lou Salomé recht unerfreuliche, ja erschreckende Einblicke in die moderne Seele einer Emanzipierten gestattet hatte' (volgen nog enkele, noch hier, noch daar ter zake doende rake klappen voor Lou.)

Me dunkt, in deze mededelingen van Elisabeth is behalve de klok ook de klepel moeilijk meer te vinden. Dat de verhouding tussen Friedrich Nietzsche en Lou Salomé anders was dan de afgrond die Elisabeth hier opent, heb ik hiervoor trachten duidelijk te maken. Omdat Nietzsche's afkeer van de emancipatie op zijn afkeer van Lou Salomé zou berusten, en omdat dat laatste niet waar is, valt ook de grond onder het eerste weg. En toch had Nietzsche wel degelijk een afkeer van de vrouwenemancipatie, maar zijn redenen waren wel heel andere. Ten eerste had hij geen enkel bezwaar tegen emancipatie in de betekenis van ontwikkeling, verbreding van levensmogelijkheden etc. Voor een man had hij zelfs vooruitstrevende ideeën. Zo raadde hij eind 1884 zijn vriendin Meta von Salis-Marschlins aan om op de universiteit van Bazel bij Jacob Burckhardt te gaan studeren. Een vrouw, ingeschreven op de eerbiedwaardige Bazelse universiteit? ongehoord! Meta von Salis begon er maar niet aan, en vroeg niet om ingeschreven te worden, maar enkel of ze de college's van Burckhardt als toehoorster volgen mocht. Burckhardt zelf sprak zich in de senaatszitting zeer ten gunste van dit verzoek uit, maar ondanks het gewicht van die stem werd het verzoek met overgrote meerderheid afgewezen.

Nog opmerkelijker voorstellen aangaande emancipatie doet hij in aantekeningen waarin bijvoorbeeld een proefhuwelijk, en een huwelijk op termijn met maatschappelijke garantie voor de verwekte kinderen ter sprake komen. Dat soort ideeën hield ook Lou Salomé erop na - en ik wees er de vorige keer op hoe juist daarvan Elisabeth zo vreselijk schrok. Nee, emancipatie in de betekenis van gelijkberechtiging was blijkbaar iets waar Nietzsche wel voor voelde. Maar emancipatie in de betekenis van gelijkheid, daar keerde hij zich tegen. Man en vrouw zijn ongelijk, in de betekenis van verschillend; dat geloof ik nu nog, en dat geloofde de romanticus Nietzsche zeker.

Als vrouwenemancipatie dan neerkomt op het invoegen in de mannenmaatschappij, en dus niet op het emanciperen van het vrouw-zijn (ik ken daar geen beter woord voor) maar het aanpassen en verworden tot man-zijn, dan wijst Nietzsche zo'n emancipatie af. Dat is geen emancipatie maar juist capitulatie.

Van feministische literatuur ben ik bar slecht op de hoogte, maar ik heb begrepen dat ten minste Renate Rubinstein er ook zo over denkt. In zo'n slecht gezelschap bevindt Nietzsche zich dus niet.

Toch zijn die laatste twee het maar gedeeltelijk eens. Dat de sterkte van een vrouw niet zit in een emancipatie opgevat als versterking van de mannelijke eigenschappen en de mannenmaatschappij, daarover zijn ze het eens. Maar verschil is er zo gauw gevraagd wordt waar die sterkte van de vrouw dan wel in schuilt.

Het komt mij voor dat Nietzsche een wat romantisch-conservatieve voorkeur had voor een ‘echt vrouwelijke vrouw’. Elisabeth probeert ons wel duidelijk te maken dat zijn voorkeur niet uitging naar mooie vrouwen, maar dat lijkt me meer een wens van haar. In het Nietzsche-Archiv bevinden zich drie portretjes van vriendinnen, door hen aan hem geschonken: allen jongedames die zelfs Elisabeth niet als lelijk zou durven betitelen. Nietzsche is op vijf vrouwen verliefd geweest, maar met geen van allen slaagde hij erin tot een duurzame relatie te komen. Hedwig Raabe was romantisch jeugdig-sentimenteel, Rosalie Nillson een dwaasheid, de Parijse te Bayreuth, Louise Ott, was reeds getrouwd en Lou Salomé wenste niet te trouwen, en Cosima Wagner is een verhaal apart.

Huwelijksplannen mislukten, omdat de jonge Bazelse professor er nog niet zo erg op gebrand was, later vele jaren miserabel ziek was en tenslotte niet zozeer meer een vrouw als wel een hulp verlangde.

Tegenover vrouwen gedroeg Nietzsche zich meestal nogal verlegen, stijfjes, vormelijk: romantisch-ouderwets. Zus tekent aan dat hij niet enkel voor mooie vrouwen, maar ook voor ‘alte langweilige Hutzelweibchen und derbe Biederweiber’ respect toonde, en nauwgezet alle ouderwetse omgangsvormen in acht nam. Kortom, Nietzsche was voor vrouwen hoffelijk.

Maar of hij ook uitgerekend op vrome vrouwen gesteld was? Zus wil hem gezegd laten hebben ‘dat een vrouw zonder vroomheid voor een volledige goddeloze vent tegennatuurlijk en belachlijk is!’

Het gaat er bij mij niet in dat Nietzsche ooit zoiets gezegd zou hebben: de oren en het geheugen van Elisabeth zijn geen enkele garantie ervoor, en ertegen spreekt al te veel.

In dit verband wil ik de getuigenis van Ida Overbeck aanhalen die (bij Bernouilli I, p. 250) verslag doet van een gesprek dat zij in de herfst van 1882 met Nietzsche had en waarin ze hem bekende niet langer aan de Godsgedachte vast te kunnen blijven houden. Nietzsche schrok daarvan en meende dat ze zoiets enkel zei om hem bij te springen. Hij raadde haar aan te blijven geloven, want zijn eigen ervaringen hadden hem maar al te zeer geleerd hoe erg het was zich van een God los te scheuren en op zoek te gaan naar wat nieuws. Dat leed wilde hij anderen niet zien lijden, en zeker geen vrouw. Is het wellicht dit verhaal dat door Elisabeth omgewerkt is tot de spreuk dat goddeloze mannen vrome vrouwen wensen?

Ook verdere opmerkingen van zijn zus over Nietzsche's verhouding tot de vrouwen, lijken me eerder haar gedachten die dan van hem weer te geven. Nietzsche houdt enkel van ‘lieve, gehoorzame vrouwen’ (Biografie, II p. 412). Geen van de vrouwen met wie hij daadwerkelijk omging was echter zo. En wat hij inderdaad over vrouwen schreef, doet ook niet vermoeden dat hij er zulke doetjes in zag. Het meest spreekt

hij over de vrouw in zijn *Jenseits von Gut und Böse.* Daar kunnen we het volgende portret van de vrouw vinden, zoals Nietzsche haar opvat (p. 239):

> Das, was am Weibe Respekt und oft genug furcht einflösst, ist seine Natur, die 'natürlicher' ist als die des Mannes, seine echte raubtierhafte listige Geschmeidigkeit, seine Tigerkralle unter dem Handschuh, seine Naivetät im Egoismus, seine Unerziehbarkeit und innerliche Wildheit, das Unfassliche, Weite, Schweifende seiner Begierden und Tugenden... Was, bei aller Furcht, für diese gefährliche und schöne Katze 'Weib' Mitleiden macht, ist, dass es leidender, verletzbarer, liebebedürftiger und zur Enttäuschung verurteilter erscheint als irgend ein Tier. Furcht und Mitleiden: mit diesen Gefühlen stand bisher der Mann vor dem Weibe, immer mit einem Füsse schon in der Tragödie, welche zerreizt, indem sie entzückt.

Uit zo'n passage kunnen we minstens drie bijzonderheden halen. Ten eerste blijkt weer, dat wat de eigenlijke waarde van de vrouw is, is haar eigen aard, haar natuur of natuurlijkheid. De opmerking dat de vrouwelijke natuur 'natuurlijker' is dan die van de man, dienen we te onthouden: we zullen haar precies zo bij Lou Salomé terugvinden.

Tenslotte is Nietzsche's houding tegenover vrouwen typisch romantisch dubbelzinnig: vrees en medelijden, een poesje maar met nagels, gevaarlijker en zwakker. Wat een wonder dat zo de tragedie begint: Nietzsche's verhoudingen met verschillende vrouwen verliepen zo tragisch, omdat zijn beeld van de vrouw reeds zo onwerkelijk romantisch was. Een vrouw waarin zowel de laagste, wildebeesten instinkten, als de hoogste, zuiverreine idealistische etc. gevoelens, verenigd zijn, bestaat niet en is ook onbestaanbaar: behalve dus in de gedachten van Nietzsche - en bijna alle andere Duitse romantici -, maar diens verhouding tot die vrouwen was daarmee wel grondig onbestaanbaar gemaakt.

Enerzijds is Nietzsche door vrouwen dionysisch opgewonden en verrukt, anderzijds horen we van Meta von Salis dat hij in gesprekken met haar steeds weer moest blozen - wat hem trouwens door zijn gebruinde huid erg aantrekkelijk maakte -; geen wonder dat dit een tragedie à la Dionysos wordt 'welche zerreizt'.

Het is in ieder geval een heel ander soort tragedie dan de huiskamerellende die Elisabeth wenst op te voeren. Zij

> kon er niet omheen hem, aan de hand van enkele voorbeelden onder onze kennissen (Lou Salomé en Ida Overbeck zullen er wel bijgehoord hebben) aan te tonen, dat er vrouwen zijn die 'nur durch die brutale Machtbetonung des Mannes im Zaume gehalten werden.

(Biografie II, p. 413)

Tenslotte, na de tragedie, het komische. Stel u voor mijnheer von Gersdorff, het echtpaar Wagner, Malwida von Meysenbug en Elisabeth Nietzsche, samen heel genoeglijk bezig allerlei vrouwen voor Nietzsche uit te zoeken! De Wagners waren verzot op dat soort bedillerige koppelarijen, en Elisabeth niet minder. 'Wirklich himmlisch ist der Gedanke, Dich und die Bayreuther in einer Heirats-Ueberlegungs-Commission zusammen sitzend zu denken! Ja - a - a - aaber!' Nietzsche zelf kon er - hij schreef dit aan Von Gersdorff zelf - wel zijn genoegen aan beleven. Maar zijn besluit stond

al lang vast, en had hij, als gewoonlijk aan de Overbecks vertelt:

> Um keinen Preis eine Konventionsehe! (...) Wir wollen in diesem Punkte der Reinheit des Charakters ja nicht wankend werden! Zehntausendmal lieber immer allein bleiben - das ist jetzt meine Losung dieser Sache. (...) Geheiratet wird *nicht*; zuletzt hasse ich die Beschränkung und die Einflechtung in die ganze 'zivilisierte' Ordnung der Dinge so sehr, dass schwerlich irgend ein Weib freisinnig genug ist, um mir zu folgen.

Nietzsche zelf wist dus wel in dit geval de opdringerige bemoeizucht van zijn zus van zich af te houden. De Nietzscheanen zijn daar heel wat minder in geslaagd. Hoewel ik meen met de voorafgaande opmerkingen enige trekken van het beeld dat Elisabeth gaf over haar broers waardering van 'Weib, Liebe und Ehe' als volledig onjuist te hebben aangewezen - zodat daarmee ruimte is ontstaan om een ander beeld op te richten, wat hieronder zal gebeuren - vind ik toch overal om mij heen het vooroordeel dat Elisabeth gekweekt heeft nog volop intact. Zoals hierboven reeds geschreven is; vrijwel overal leest men nog dat Nietzsche antisocialisme koppelde aan antifeminisme, vrouwenhaat en aversie tegen vrouwenemancipatie.

Hoelang zal het nog duren voordat we weer de stem van Friedrich Nietzsche vernemen in plaats van die van Elisabeth Förster? Maar laat ons omzien naar Lou Salomé, want indien er 'irgend ein Weib freisinnig genug' was om Nietzsche te volgen, dan was zij het wel.

In de weken van augustus 1882, dat zij beiden in Tautenburg tezamen waren, hield Lou Salomé een dagboek bij, bestemd voor haar vriend Paul Rée. Het document werd in 1970 voor het eerst uitgegeven en wel in het door Ernst Pfeiffer verzorgde *Friedrich Nietzsche, Paul Rée, Lou von Salomé; Die Dokumente ihrer Begegnung*, (Leipzig 1970).

Reeds op de eerste dag, maandag 14 augustus, noteert Lou het volgende:

> N(ietzsche) die over het geheel genomen een man van ijzeren konsekwentie is, is in de dagelijkse zaken helemaal afhankelijk van stemmingen. Ik *wist* van tevoren dat als we tezamen zouden zijn - wat we aanvankelijk door allerlei stormachtige gevoelens maar vermeden - wij al het onbenullige geroddel te boven zouden komen, en elkaar in onze ten diepste verwante naturen zouden vinden. Dat schreef ik hem reeds in antwoord op zijn eerste, heel bijzondere brief. En zo bleek het ook. Reeds na *één* dag samenzijn, waarin ik mijn best deed vrij, natuurlijk en opgewekt te zijn, was reeds de oude (ontbreekt) er. (...)
> Je kunt buitengewoon goed met N(ietzsche) babbelen, maar dat weet jij (Rée dus) wel beter. Maar het meest opwindend is toch wel de overeenstemming van dezelfde gedachten, dezelfde gevoelens en ideeën; we begrijpen elkaar bijna met een half woord. Een keer zei hij, daardoor getroffen: 'Ik geloof dat het enige verschil tussen ons de leeftijd is. We hebben hetzelfde beleefd en hetzelfde bedacht.' (...)
> Alleen mijn opstel over de vrouw heeft hij gelezen en vond de stijl van het eerste gedeelte afschuwelijk. (...)
> Hij raadde mij aan, mijn snelle, kleine werkje verder af te maken en schreef enkele daarop betrekking hebbende boeken voor me op. (...)
> Ik heb een zeer groot vertrouwen in zijn leraarschap. Wij begrijpen elkaar zo goed. Maar of het ook goed is dat hij de hele dag van 's ochtends vroeg

> tot 's avonds laat met mij praat, en dus niet aan zijn werk is? Dat zei ik hem vandaag en hij knikte en zei: 'Zoiets ervaar ik maar zo zelden, en ik geniet ervan als een kind.' Maar dezelfde avond zei hij echter: 'Ik moet niet al te lang vlakbij jou leven.'

(pp. 181, 2, 3)

De vrijdag daarop vertelt ze weer bijna tien uren per dag met Nietzsche gesproken te hebben: overdag al wandelend door de bossen, 's avonds

> als de lamp, als een invalide met rode lappen omwonden is, om zijn arme ogen niet te schaden; en het vertrek enkel heel zwakjes verlicht, dan spreken wij over ons gemeenschappelijk werk, en ik ben dan blij dat ook ik bezig ben aan iets te schrijven.

(p. 185)

Dat werk waaraan zij toen bezig was, is thans weer verschenen. Ernst Pfeiffer gaf van haar uit: *Die Erotik, vier Aufsätze*, München 1979. Het zijn vier oorspronkelijk in tijdschriften verschenen artikelen, nagenoeg onvindbaar. Ik kende enkel het titelopstel, en dat omdat het als boekje (Frankfort aM, 1910) verschenen was. Vóór dat boekje *Die Erotik* van 1910 staan de beide in de *Neue Deutsche Rundschau* verschenen opstellen, *Der Mensch als Weib* (1899) en *Gedanken über das Liebesproblem* (1900). Die kunnen als voorstudies voor het latere boekje opgevat worden, zodat de binnen één band verenigde essays tenminste tezamen horen, hoewel hinderlijk is dat in het boekje flink wat stukken voorkomen die ook reeds in de beide artikelen staan.

Het vierde opstel staat apart. Het is een studie uit een psycho-analytisch vaktijdschrift - het *Zeitschrift für Sexualwissenschaft* van Iwan Bloch - en is, anders dan de voorafgaande voor iedereen toegankelijke opstellen, een vakbijdrage. Het heet *Psychosexualität*, stamt uit 1917, en legt uit waarom Freud deze dubbelterm invoerde. Het lezen is ook nu nog aan te raden aan hen die bij Freud enkel het laatste lid van het woord willen opmerken, en het eerste, psycho-, haastig overslaan.

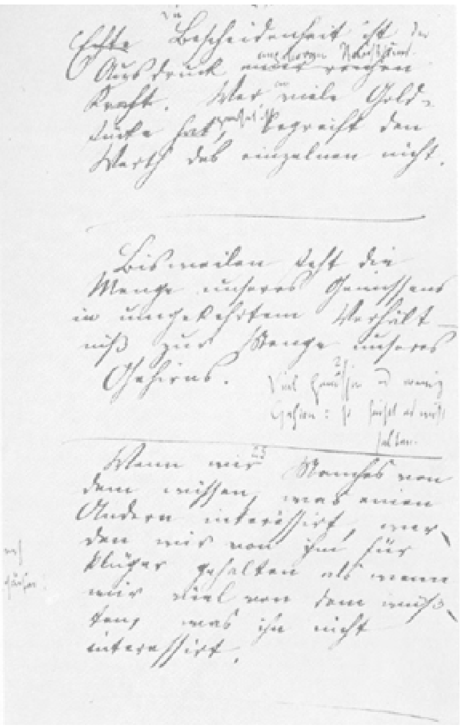
Zijn de andere drie opstellen dan nu nog waard om overgelezen te worden? Beschouwingen over de erotiek van omstreeks de eeuwwisseling, wie zal dat nog opslaan? Het zal wel het kleine groepje zijn dat minder op de titel, dan wel op de naam van de schrijfster afgaat. Lou Salomé, ons immers aangeprezen als een van de eerste echt moderne vrouwen, voorbeeld voor het hedendaags feminisme. Die laatsten echter hebben van de eerste tot de laatste zin wel reden tot steigeren. Neem die eerste zin:

> Tot ontzetting van alle vrouwen-emancipatie en alles wat onder die noemer schuilgaat, kan men er toch niet onderuit, hoe diep reeds in de wortel van alle leven het vrouwelijke element zich als het minst ontwikkelde, het ongedifferentieerdste vertoont; en juist op die wijze haar eigen doel bereikt.

Dat is een leer waar zowel Nietzsche, met zijn gedachten over mannelijk-sterk, als Renate Rubinstein met haar beide biefstukken zich in kunnen vinden. Maar is ze ook waar?

Lou meent haar te kunnen bewijzen door op typisch vorige eeuwse wijze tal van voorbeelden uit de rest van de levende natuur aan te halen. Met die voorbeelden worden we door het hele boekje heen telkens weer geplaagd. Zij haalt ze vooral uit het destijds zeer populaire *Liebesleben in der Natur* van Wilhelm Bölsche. Boeiend is dat boek zeker; op het laatst voel je de wormen door de darmen en de konijnen in je hoofd kriebelen. Het menselijk lichaam en zijn gedragin-

gen, en ook de geest, het is alles bij de beesten af: uit tal van voorbeelden blijkt beangstigend frappant hoezeer precies gelijk aan ons doen, of althans hoe wij met handen en voeten gebonden zijn aan onze dierlijke afkomst. Wat ben ik blij dat niemand in onze eeuw (Lorenz, Morris e.d. terzijde gelaten) er nog in gelooft en er niet, als Lou Salomé behoefte aan heeft het mannelijk liefdeleven bij voorbeeld met allerlei gekkigheid van de spoelwormen te verduidelijken.



Notities van Lou Salomé met verbeteringen (cursief) van Nietzsche.

Wij letten wellicht meer op voor de mensen geldende onderzoekingen, als die van Ruth Benedict of Margaret Mead, die ons leerden dat er ook samenlevingen zijn waar de vrouw de sterkere is - wat trouwens bij heel wat diersoorten ook wel op te merken valt.

Als dus het onderscheid tussen man en vrouw weer op sterk en zwak neer zou komen, dan lijkt me de daarop volgende beschouwing niet zo zinvol. Maar Lou Salomé heeft ook allerminst de bedoeling bij dat onderscheid stil te blijven staan. Wel legt ze een sterk onderscheid tussen de beide geslachten. De behoefte aan zo'n sterk aangezet verschil tussen man en vrouw is iets uit de romantiek. Ook bij Nietzsche treffen we het voortdurend aan: (ik citeer uit de twaalfdelige Kröner uitgave) ‘Wer begrift es ganz, wie fremd sich Mann und Weib sind?’ (6, 209). Of, ook uit *Also sprach Zarathustra*, ‘Mann und Weib täuschen sich übereinander’ (p. 86) en ‘Mann und Weib hören nicht auf, sich misszuverstehen’ (p. 80).

23.

Echte *[Die]* Bescheidenheit ist *[der]* Ausdruck einer reichen Kraft *[angebornen Reichthums]*. Wer *[an]* viele Goldstücke hat *[gewöhnt ist]*, begreift den Werth des einzelnen nicht.

*

Bisweilen steht die Menge unseres Gewissens in umgekehrtem Verhältniß zur Menge unseres Gehirns.

24.

[Viel Gewissen und wenig Gehirn: so heißt es nicht selten.]

*

25.

Wenn wir Manches von dem wissen, was einen Andern interessirt, werden wir von ihm für klüger gehalten als wenn wir viel von dem wüßten, was ihn nicht interessirt.

[noch schärfer!]

Zowel Nietzsche als Salomé, het zal verderop nog meer blijken, zijn in wezen nog verregaand ouderwets-romantisch. Dat blijkt uit de afstand, de wederzijdse vreemdheid, de polariteit waaronder zij de man-vrouw verhouding begrijpen.

Maar hoe wordt die polariteit ingevuld?

Bij de romantici klinken dan inderdaad termen als 'das ewig weibliche' zwak en lieftallig, zoet en gedwee; tegenover de, ook al eeuwig, stoere, sterke, harde man.

Begrijpelijk dat Nietzsche en Salomé daarvan af willen. 'Das Ewig-Weibliche: ein bloss imaginärer Wert, an den allein der Mann glaubt' (dl. 10, p. 306). En inderdaad, nergens zullen we bij hen beiden opmerkingen vinden als hierboven aangeduid. Maar toch: zijn al hun nuances tegenover de romantische opstelling niet variaties van diezelfde principes?

Zo meent Lou Salomé dat de vrouw 'der weit physischere Mensch von den beiden' is, immers 'sie lebt viel unmittelbarer in ihrer eigenen Physis.' Veel meer dan bij de man is voor de vrouw 'das gesamte Geistesleben' (...) 'sublimierte Geschlechtlichkeit'. Dit alles op bladzijde 16 van haar boekje en dus uit de eerste studie *De mens als vrouw.* Een bladzijde verder wordt daar nog aan toegevoegd dat de man enkel in staat is tot 'zu einer rohen Momentbefriedigung' daarentegen 'sichert der weiblichen Erotik die tiefere Schönheit'.

Het eigene van de vrouw blijkt naar de opvatting van Lou Salomé te liggen in haar grotere natuurlijkheid, of, met haar eigen woorden, ze wortelt dieper in de levenskracht. Tenslotte (op p. 25) wordt het man-vrouw onderscheid samengevat in een beeld 'des atemlosen Läufers (de man dus) und der in fruchtbarer Gegend Ruhenden' (vrouw).

Maar, vraag ik, schuilt hier niet meer een beeld van het destijds geldende en vigerende achter, dan dat het iets zegt over wezenlijke verschilpunten tussen man en vrouw. En daarbij, wie is dat eigenlijk *de* man, *de* vrouw?

Hoewel ik hoor dat dit soort gedachten nog steeds wel opgeld maken, lijken ze me toch niet erg bijdetijds meer. Het is eerder een gedachtenwereld waarin bijvoorbeeld Nietzsche zich laat vinden. Ook hij immers meent dat de vrouwen natuurlijker zijn dan de mannen. 'Das Weib ist mit der Natur näher verwandt als der Mann und bleibt sich in allem Wesentlichen gleich.' (I, 227) Of elders (in de *Zarathustra* namelijk, VII, 168) 'Was am Weibe Respekt und oft genug Furcht einflösst, ist seine Natur.'

Omdat de vrouw beter dan de man past en grondt in de levenstotaliteit is ze ook minder individu dan de man: 'een vrouw is meer vrouw dan een man man', formuleert Lou Salomé wat toegespitst op p. 33. Een wonderlijke opvatting, en naar mijn smaak een 'bloss imaginärer Wert, an den allein der Mann glaubt'. En dat doet de man Nietzsche ook. 'Das vollkommene Weib ist ein höherer Typusals der vollkommene Mann' (*Menselijk, al te menselijk* I, 260). Of, uit het twee-

de deel van hetzelfde boek (p. 125), de bekende kreet: ‘Das Weib erfüllt, der Mann verheisst.’ Nee, een minne dunk heeft Nietzsche zeker niet van de vrouw, eerder een te hoge: een hopeloos romantische idealisatie.

In heel veel zaken wordt de vrouw bij Lou Salomé en Friedrich Nietzsche hoog geschat, echter niet op een moderne of feministische wijze maar juist in romantisch-idealistische zin. De vrouw is nog het ‘hogere wezen’ dat dichter staat bij romantische vraag gelaten zaken als ‘Natur’, ‘Leben’ of ‘Lebenskraft’ en ‘Lebensrausch’.

Al haar ‘hogere eigenschappen’ en betere geaardheid wordt steeds weer uit die vage notities afgeleid.

Zo zoekt de man steeds weer, heldere, koele, logische etc. waarheid; de vrouw daarentegen leeft met ‘Widersprüche’. Waarom? Omdat het leven zelf vol tegenspraak zit, en de vrouw is immers... dus... (p. 25).

De man leeft in de ban van de ‘vorwärtsstrebende (...) Linie’, is daarmee kunstmatig. De vrouw echter ‘folgt darin einem verborgenen Takt, einem rhytmischen Auf und Nieder’; zij is opgenomen in de natuurlijke kringloop en daarmee lijfelijk zowel als geestelijk harmonischer en natuurlijker - en beter! - dan de man. (p. 27).

Ja, door heel deze ‘natuurlijke instelling’ ervaart de vrouw zelfs het lijden, ja zelfs de dood, als iets zinvollers dan de man. Voor de man is het het eind van al zijn streven, werken en hardlopen, en zinloos. Voor de vrouw past ook de dood in dat ritme van op en neer, en is het een zinvol uitrusten voor een herbeginnen en opnieuw opleven. (p. 37). We zijn hiermee niet enkel gekomen tot het religieuze credo van Lou Salomé, maar naar het mij toeschijnt, tevens bij de uiterst romantische vooronderstellingen van haar gedachten over man-vrouw en erotiek. Nogmaals, noch Lou Salomé, noch Friedrich Nietzsche zijn op dit stuk modern. Zomin als Nietzsche anti-feminist is, zomin is Salomé feministe: beiden zijn Duits-romantisch. Onze wereld is niet de hunne: lees Novalis, Tieck of Schlegel, daar zult u de gedachtenwereld van Nietzsche en Lou Salomé - althans wat betreft de manvrouw verhouding - vinden.

Het is als met dat overbekende plaatje uit de psychologieboeken: de tekening waar men ofwel een oude vrouw ofwel een jong meisje in kan zien. Zo ook in dit boekje van Lou Salomé *Die Erotik.* Elke lezer van nu zal geneigd zijn de tekst te begrijpen en om te buigen naar zijn eigen moderne wereldbeeld en Lou Salomé voor eigentijds en modern aan te zien. Maar zij is dat niet en kan het niet zijn. Wij moeten die neiging het verleden op ons pro-christusbed in te korten en uit te rekken, en dus naar hedendaagse maatstaven te begrijpen, afleren. Dat is een ontoelaatbare vertekening van een geheel eigen, en ons vreemde, werkelijkheid.

Het heeft geen zin bij opmerkingen als bij haar bewering dat de moederliefde eigenlijk simpelweg ‘eine Art von *Brutkraft*’ of ‘*weiter fortgesetzter Zeugung*’ (...) ‘nichts als eine über *den Keim gesenkte Wärme*’ (p. 119) te beweren dat dit moderne nuchterheid is en een wetenschappelijke kijk op vroeger zo geromantiseerde dingen. Dit is niet modern in onze betekenis, dit is typisch negentiende eeuws, evenzeer doortrokken van het, thans volledig verouderde, positivistische wetenschapsideaal als het bijvoorbeeld voortdurend wijzen naar amoben in verband met menselijke liefdessituaties. Ook Nietzsche, en met name in de periode die vooraf ging aan zijn ontmoetingen met Lou Salomé, was vol van dat positivisme, het is bekend genoeg.

Voor ons gevoel, maar enkel voor ons, steekt dat ijskoude positivisme met zijn opmerkingen over moederliefde als eigenlijk alleen ‘Brutkraft’ zijnde, schril af tegen dat zo anders geaarde romanticisme. Niet zo voor Lou Salomé of voor Nietzsche. Zo beweert zij (p. 124) dat de vrouw op het gebied van de liefde ‘die grössere

Konzentrationskraft' bezit en dus meer in staat is veel dingen van haar leven door haar liefde te laten kleuren. Enerzijds is dat 'ein natürliches (natuurlijk!) Produkt ihrer geringern Differenzierung' (men herinnert zich dit als haar uitgangsstelling); maar anderzijds stelt de vrouw zich daarmee 'sicherlich in einem Punkt von gewaltigstem Lebenswert' hoog boven de man.

Wederom dus dat romantisch idealiseren van de vrouw. Het wordt op diezelfde bladzijde (124) zelfs nog verder uitgespannen door de opmerking dat zowel voor het hoogste als het laagste - maagd en hoer - geen mannelijk equivalent bestaat, of het zou heilige moeten zijn, maar dat impliceert juist een sexuele ascese. Deze superromantiek, want wat is het anders?, culmineert dan in de bewering dat 'in jeder höchsten Stunde der Frau (...) der Mann nur der Zimmermann Marias neben einem Gott (ist).' Een vergelijking, even overdreven als kreupel: maar wel op en top romantisch. En hoe wordt ze ondersteund? Door te verwijzen naar en te citeren uit het boek van Forel. Ook al weer zo'n werk, destijds gloeiend actueel, thans, en terecht, volkomen vergeten. *Die sexuelle Frage* is de titel en het doet zeer wetenschappelijk aan. Lou Salomé haalt met klaarblijkelijke instemming de passage aan waarin verzekerd wordt dat de sexualiteit bij de mannen met 'die nieden Hirnzentren' maar bij de vrouw 'im Grosshirn' gelokaliseerd dient te worden. Een en ander weet Dr. Forel duidelijk te maken door de observatie dat wel een vrouw fatsoenlijk in een mannelijke afdeling van geesteszieken rond kan lopen; maar dat in de vrouwenafdeling van datzelfde gesticht bij verschijning van een man 'selbst die sittsamsten und sexuell kühlsten Frauen' dan 'dem wildesten Erotismus verfallen, und zeitweilig sich wie Prostituierte aufführen.' Een hoogst opmerkelijke observatie! Maar ons leert ze hoe romantisch het juist is koele wetenschap te verbinden met hooggestemd idealisme.

Laat ik een ander voorbeeld nog geven. Op de bladzijden 93 en 100 wordt beweerd dat liefde en erotiek te maken hebben met een staat van opwinding en roes. Zo'n staat zal na verloop van tijd afzwakken en vraagt dus bij voortduring nieuwe prikkels en afwisseling - ik laat terzijde dat dit meer de volkswijsheid van 'verandering van spijs doet eten' dan een waarheid is, en dat het ook meer van mannen dan van vrouwen gehoord wordt - waaruit Lou Salomé dus concludeert dat het natuurlijke liefdeleven tegenstrijdig is aan de trouw en juist gebouwd op 'das Prinzip der Untreue'. Is zulk een opvatting dan modern? Me dunkt wat een doorbreking van het burgerlijke principe van liefde enkel in het huwelijk met eeuwige huwelijkstrouw.

Als ik dan omzie naar haar argumenten voor zulk een tegenover elkaar stelling van erotiek en trouw, dan lees ik bijvoorbeeld dat juist op het hoogste liefdesmoment, het orgasme, je het minst bij de geliefde bent, aan hem of haar denkt, maar juist opgaat in een roes. Ik herinner me dat ook Jos van Ussel zoiets ergens zegt. Modern dus? Ik vrees van niet. Lees die betreffende bladzijde (100) maar eens verder. Het orgasme blijkt daar de 'unsanften Sturz aus den Wolken der Verhimmlung, den jeder erfahrene Mensch für alle Verliebten kopfschüttelnd vorauszusagen pflegt'. Heel die schijnbare zo moderne tegenstelling erotiek-trouw is meer iets romantisch zoals ons dat bijvoorbeeld uit de liederen van Schubert

tegemoet klinkt ‘Die Liebe liebt das wandern, von einen zu den andern: Gott selbst hat's so gemacht’. Hier is de relatie liefde en ontrouw romantisch als bij Anna Karenina of Madame Bovary. Het heeft totaal geen zin Lou Salomé in te lijven bij het kamp der feministen of als eerste moderne, zelfstandige vrouw ten voorbeeld te stellen.

Als ik aan Lou van Salomé denk komt geen moderne vrouw me in gedachten: eerder duikt het beeld op van bijvoorbeeld George Sand. Maar op wie ze toch het meeste lijkt, is degene die ze zelf als ‘meist verwant’ aanduidde: Friedrich Nietzsche.

Keer op keer zagen we hoe hun gedachten paralel liepen. Wat is uiteindelijk liefde voor Lou Salomé? ‘Liebe und Schaffen (...) sind identisch’. Beide zijn een vorm van ‘überquellendem Wonnegefühl’, van vitaliteit, van levenskracht die uitspruit en zijn grenzen doorbreekt om nieuwe vormen te scheppen. Onnodig hier op Nietzsche te wijzen: passim, passim is voldoende om aan te tekenen. Zo'n liefde is zichzelf nooit genoeg, noch kan ze berusten in haar eindigheid. ‘Sterben und Vergehen’ ziet ze niet (alles op p. 64), ze ‘entschwindet jedes Zeitbewustsein’ en ‘Vergänglichkeit’ en is ‘daher stets wie von tiefen Ewigkeiten umhüllt und umgeben’. ‘Denn alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit’ klinkt als echo Nietzsche's beroemde Zarathustra-woord. Als bij Nietzsche is dat besef van eeuwigheid wat ‘ihr Glück so selig, ihr Weh so tragisch’ (nog steeds p. 64) maakt.

Dit nu is pure romantiek.

Hoe belangrijk de liefde voor de romantici is; de geliefde is dat beduidend minder. Natuurlijk de reëele gestalte van een ander is in de romantische fantasie altijd minder dan de eigen gevoelens. ‘Es ist schrecklich zu sagen: aber im Grunde interessiert es den Liebenden auch gar nicht so sehr, wie der Andere eigentlich “ist”’ (p. 71/72). Zo komt ze zelfs op de gedachte ‘dass man immer selbstischer wird, je lieber man einander hat’. (p. 73) We komen hiermee bij het dilemma van zo'n romantische liefdesopvatting. Haar vereniging van ‘Glück und Weh’ ‘selig und tragisch’ voert tot grote problemen met de liefdespartner - en is ooit die liefde wel problematischer geweest dan in het tijdvak van de romantiek, toen men juist voorgaf er zo danig mee bezig te zijn? Men kan even zo goed zwelgen in de gelukkige als in de tragische liefde. Immers, het gaat toch hoofdzakelijk om die intense, innerlijke gevoelens. Kies dan nog liever een tragische liefde: verdriet is altijd intenser dan geluk. De meest intensieve liefde is dan die ‘Wechsel’ van hoogte- en dieptepunten, van geluk en droevenis. En is dat niet zowel het voortdurende thema van de romantiek (in *La Traviata*, *La dame aux camelia's* bijvoorbeeld), alsook haar opvatting van de ‘supreme liefdesdaad’, het orgasme: een tuimeling van de hoogste lusten in de ‘tristessa post coitum’ of, zoals Lou Salomé zegt ‘van de prinses teruggevallen tot Assepoetster’.

Dat is de romantische opvatting van Lou Salomé: egoïstisch, want enkel met het eigen gevoelsleven bezig, en vreemd irreëel, want ver van de partner. Die is uiteindelijk overbodig in het fantastische liefdesleven: en bleef daarom ook vaak in werkelijkheid achterwege in het echte leven. ‘Liebe beglücke immer, auch die unglückliche - wenn man nur diesen Ausspruch genügend unsentimental fasst, *nämlich ohne Berücksichtigung des Partners.* Den obgleich wir von ihm sehr erfüllt zu sein scheinen, sind wir es doch namentlich von unserm eignen Zustand, der uns, als ein typisch berauschter, gar nicht recht fähig macht, uns, mit was es auch sei, sachlich zu befassen.’ (pp. 99/100, cursivering van mij) Dat was ook wat Nietzsche boeide. Zo in de *Hymnus an das Leben* van Lou Salomé, waar hij muziek bij maakte, en waarin vooral de slotregels hem zeer troffen: Is het geluk voorbij, schenk me dan je ongeluk’. Romantici zijn met leed gelukkig. Hun partner minder. Maar die partner is er of niet, of veraf: ‘Sternenfreundschaft’.

'Ein ewiges Fremdbleiben (schrijft L.S. op p. 81) im ewigen Nahesein ist daher jeder Liebe als solcher als ihr ureigenstens Merkmal gegeben und weicht nicht von ihr.' En iets verder 'überall, wo überhaupt Menschen lieben, rührt Einer nur ganz leise an den Andern und überlässt ihn dann sich selbst. Immer ist es ein unerreichbarer Stern, den wir lieben, und immer ist alle Liebe tief in ihrem Wesen eine heimliche Tragödie.'

Een tragedie was het ook voor Nietzsche. 'Bitter ist auch noch das süsseste Weib' (*Also sprach Zarathustra*, p. 70). Het is dionysisch: 'Das vollkommene Weib zerreist, wenn es liebt.' (VIII, 344)

Keren we tot slot terug naar de weken in Tautenburg. Tijdens die weken werkte Nietzsche weinig, maar Lou Salomé was bezig met een opstel over *De vrouw.* Dat is dus het eerste stuk geworden van het nu weer herdrukte boekje *Die Erotik.* Hoewel de naam van Nietzsche daarin nergens voorkomt, bleken zijn gedachten voortdurend aanwezig. Wij weten sinds enkele jaren zelfs dat hij het plan voor de inhoud van dat boekje gemaakt heeft. In de genoemde verzameling documenten over de Nietzsche-Salomé verhouding vindt men die opzet van Nietzsche's hand voor het boekje *Vom Weibe* op pp. 215-216.

Wat men daar ook vindt is een serie aantekeningen die Lou Salomé tijdens die weken opgeschreven heeft. Daarin staan ook opmerkingen over de liefde. Niet enkel de klacht die grondthema is van alle romantici, en die bij Nietzsche ook zo vaak te horen is, over de tragische verhouding tussen geest/lichaam, nabij/veraf - 'Das Glück ist wo du nicht bist!' - zoals die te horen is in haar aantekening 37 (p. 208): 'Die geistige Nähe zweier Menschen verlangt nach körperlichem Ausdruck, - aber der körperliche Ausdruck verschlingt die geistige Nähe.'

Ook de korte aantekening, die zowel voor Nietzsche als Lou Salomé de kern treft, niet enkel van hun beider gedachten over liefde, maar ook over hun liefdesverhouding:

'*Alle* liebe ist auf Tragik angelegt'.

De liefde is als een waterval (Lou Salomé) of als een verterende vlam (Nietzsche) hevig maar kort en dus tragisch. Maar is dat wel liefde, of enkel kortstondige verliefdheid? Met dat soort opvattingen horen Nietzsche en Lou Salomé niet bij welk modern kamp dan ook. Niet bij of als voorbeeld van Hanneke Wijgh, maar eerder in het gezelschap van vrouwen als Karoline Böhmer, Madame de Staël, de Diotima van Hölderlin, Sophie van Novalis, Dorothea van Friedrich Schlegel, bij Henriette Herz of bij Bettina: allen romantisch 'in den Himmel erhobenen, aber... ohne Emanzipation.' Enkel omdat nog maar zo weinigen blijkbaar deze vrouwen en hun levens kent, kijkt men vreemd op van verhoudingen zoals Lou Salomé die met Paul Rée of Friedrich Nietzsche had; of over haar omgang met Rainer Rilke, of haar huwelijk met Franz Andreas.

De jonge Nijhoff
Karel Meeuwesse

In zijn jongensjaren had Martinus Nijhoff veel contact met zijn één jaar jongere neef Wouter uit Amsterdam, die eens zijn vader zou opvolgen als directeur van Nijhoffs Boekhandel en Uitgeversmaatschappij in 's-Gravenhage. Hun ouders hoopten dat zij eenmaal samen de oude familiefirma zouden gaan leiden, maar Martinus gaf al vroeg, te vroeg, vond hij later, deze zakelijke loopbaan op.[1.] Zij logeerden bij elkaar in de kerst- en paasvacanties en trokken ook 's zomers in Den Haag of Amsterdam vaak enkele weken met elkaar op. Na de lagere school gingen zij beiden naar het gymnasium, Wouter naar het Barlaeus aan de Weteringschans, Martinus, of Pom, zoals hij genoemd werd, naar het Haagsch Gymnasium aan de Laan van Meerdervoort. Toen zij in 1910 naar de vierde gingen, stelde Wouter voor, dat ze om ook buiten de vacanties voeling te houden elkaar regelmatig zouden schrijven. Neef Pom nam het voorstel aan en schreef Wouter in de schooljaren 1910/1911 en 1911/1912 een twintigtal brieven, die hij curieus genoeg bijna allemaal met zijn voor- en achternaam voluit ondertekende. In zijn *Herinneringen aan Pom* van 1954 publiceerde Wouter Nijhoff hieruit een aantal fragmenten en gedichtjes, die mij voor een goed begrip van de jonge Nijhoff zo interessant leken, dat ik hem vroeg of ik de brieven eens in hun geheel mocht lezen. Hij zond mij toen een fotokopie van elf brieven met zijn toestemming er desgewenst ook uit te publiceren, iets waarvoor ik hem altijd bijzonder erkentelijk ben gebleven.

Ook als jongen, schreef hij in zijn *Herinneringen*, was Pom Nijhoff 'een merkwaardig mengsel; hij was tegelijkertijd jongensachtig en vroeg rijp, luchtig en zwaar op de hand, nukkig en voorkomend. Eén ding was zeker, vervelend was hij nooit'. Toen hij in september 1910 inging op Wouters voorstel, gaf hij hem dadelijk op jongensachtige wijze te verstaan dat hij hem bepaald geen zoetsappige briefjes zou schrijven en zulke briefjes ook niet hoopte te ontvangen. 'Goed!', schreef hij, 'Voeling houden! Iedere week vast! Krijg maar geen blauwe plekken van die voeling. Oefen je in 't boksen op - - een muur. Maar sla s.v.p. r a a k , dat ik ook wat van die voeling voel!'[2.] Vervelend leek het inderdaad niet te zullen worden.

Het eerste wat hij Wouter in dit eerste briefje berichtte, was dat hij twee zaterdagavonden achter elkaar naar een vergadering van de Bond van Haagsche Gymnasiasten was geweest.[3.] 'De eerste letterkundig, de tweede meer "lollig"... Niet dat letterkunde niet lollig is !!!!!!!!!!!!! Integendeel !!!!!!!!!' Zijn interesse voor literatuur wenste hij om zo te zeggen duidelijk voorop te stellen. Hij voelde zich bovendien geroepen zijn neef op dit gebied het een en ander bij te brengen. 'Je moet eens lezen Hernani van Hugo en Kampf um Rom von Dahn', voegde hij aan dat eerste briefje als postscriptum toe. Toen hem enkele maanden later ter ore was gekomen, dat Wouter de roman van Felix Dahn over de ondergang van het Oostgotische rijk met bewondering had gelezen, schreef hij: 'Ik heb gehoord dat je Kampf um Rom zoo mooi vindt - zie je wel! Wie had er weer gelijk? Niemand anders dan je neef Martinus Nijhoff.'

Martinus Nijhoff / Foto: Stephen Nijhoff.

Hoe superieur hij zich voelde niet alleen tegenover zijn neef, maar welbeschouwd tegenover wie dan ook ter wereld, omdat hij was, die hij was - dat had hij Wouter al in de eerste maand van hun briefwisseling laten weten.

> Gelukkig ben ik geen zifter, geen onderschoolmeester, geen fitter, geen klein-stads-menschje, neen, neen, ik vat het ruimer op, ik ben wereldburger, een cosmopoliet, in den ruimsten zin des woords, en - wat meer zegt - Martinus Nijhoff.[4.]

Natuurlijk sprak hier de trots van de kleinzoon die zich de naamgenoot mocht noemen van de man die in 1853 in Den Haag de wereldvermaard geworden boekhandel en

uitgeversfirma Martinus Nijhoff had gesticht. Maar wat zich in dit jongensachtig uitdagend verwoorde superioriteitsgevoel openbaarde was toch meer dan dat, het was het excessieve zelfbesef van de dandy, die men in deze brieven ook aan allerlei andere trekken duidelijk herkent. 'Het goede schoon vinden is beter dan het kwade absurd te vinden (Nijhoff)', schrijft hij bv. in dezelfde brief waarin hij Wouter deelgenoot maakte van zijn buitensporig zelfgevoel. Het zou een aforisme uit *The Picture of Dorian Gray* kunnen zijn, evenals deze wijsheid van een jaar later, die ingeleid wordt met de mededeling dat hij plus minus tien uur per dag werkt: 'Het eenige wat intellect schaadt is hard werken. Het eenige wat een dichter schaadt is niets'.[5.] Hij had zich als schrijver intussen ook al laten portretteren. 'Pim (zijn één jaar jongere broer, K.M.) schildert me uit en al schrijvend zit ik te poseeren. Hij teekent heel aardig.'

Ondanks zijn labiele gezondheid was deze dandyeske jongen een sportieve knaap. In zijn eerste briefje verheugt hij er zich op, dat hij waarschijnlijk binnenkort Zweedse-gymnastiekles zal krijgen. 'Daar wordt je meer lenig dan sterk van. Je wordt er gewoon een acrobaat: loopt op hanebalken, enz.' Bij diezelfde gelegenheid schrijft hij ook, maar het lijkt niet zozeer de sportieve jongen als wel de op elegantie verliefde jonge dandy, die hier aan het woord is: 'Ik ga beslist, als 't winter wordt, schoonrijd-schaatsen koopen. Ik geloof dat dat mijn fort zal worden.' Hij houdt verder van zwemmen, roeien en zeilen en wordt gefascineerd door de vliegerij van zijn tijd. 'Donderdag en Vrijdag zijn we voor niets naar Olieslagers gegaan, "le vent est plus fort que moi", zei hij. Maar Zaterdag, Zondag en Maandag heeft hij reusachtig gevlogen. Kolossaal, wat is dat indrukwekkend!'[6.]

Nauwelijks had hij zich gemeld als lid van de Nederlandsche Gymnasiastenbond, of hij zond de redactie van de *Rostra Gymnasiorum* ter publicatie een gedichtje toe. Het was een romance in de trant van wat ik nu maar de oudhollandse school van Staring, Potgieter en Beets noem, een vermakelijk droevige illustratie van het spreekwoord *Occasio post est calva*, zoals de titel luidt.[7.] Het stukje werd inderdaad gepubliceerd. Het verscheen in de *Rostra* van 8 oktober 1910, maar dan wel in de rubriek *Varia en Rijmelarij*! Redacteur S.K. de Waard, juridisch student in Groningen, zag er kennelijk niet meer in dan een nogal onhandige, hier en daar echter niet onaardige imitatie.

- Zij liepen te saâm over 't paadje,
Weg-kronkelend in 't verschiet;
't Was stil. Er bewoog geen blaadje.
Zij beiden - ze spraken niet. -

Hij was een vent als een eike,
Een kèrel als een boom;
Zij was bedeesd, zacht meid'ke
Vol maagdelijke schroom.

Zij liepen te saâm over 't paadje -
't Was stil om hen heen, niemand sprak;
En toch voelde geen van beiden
Zich heelemaal op z'n gemak.

Had pa niet, van 't aardige Jansje
Aan moeder eens ronduit gezeid:
"t Is een aardig stelletje, gansje,
Die komme d'r wel, da's geheid'.

Nu liepen ze saâm over 't paadje
En 't gewichtig minuutje was daar -
‘Zeg, Jansje!’ Ha, 't was begonnen,
Maar helaas nog in lange niet klaar.

‘Wat is er?’ vroeg Jans, toen hij hokte,
‘Zeg, zei je wat, beste Piet?’
‘Ja, Jansje, ik zei: zeg Jansje,
Maar meer, tot nu toe, zei ik niet’.

‘En wat, wou je dan zeggen?’
Vroeg ze weer, en ze greep zijn hand -
‘Och - dat boer Krelis z'n egge
Nog staat daar op 't land’.

Ze liepen te saâm over 't paadje,
Weg-kronkelend in 't verschiet.
't Was stil. Er bewoog geen blaadje.
Zij beiden - meer spraken ze niet. -

Zoo zijn ze bij haar huisje gekomen:
Ze waren er al te gauw;
Daar hebben ze afscheid genomen -
En ieder, op zijn wijz', had berouw.

En hij, op z'n lippen zich bijtend,
Liep vlug naar zijn huisje toe - dra -
En zij, 't zichzelfve verwijtend,
Keek droevig hem achterna. -

Martinus Nijhoff

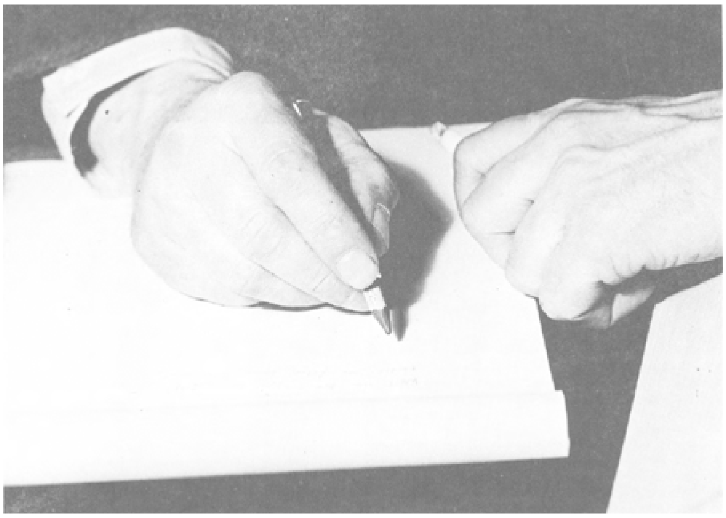
Een paar maanden later schreef hij Wouter over een gedicht *Tulpe* dat hij had gemaakt, maar dat niet naar de *Rostra* ging.

> Ik heb echter een ‘allemachtig’ aardig en bepaald mooi stukje (zoals ik en anderen zeggen) er naar toe gestuurd. Tot mijn groote spijt! Want achterna-bedacht zal de helft er wel het mooie niet van begrijpen. Het is 'n ‘Oud liedeken’ d.w.z. dat de gedachte die i k kreeg, ik niet geschikt vond om in nieuw-Nederlandsch om te zetten, maar hij leek me echt Dietsch. Helaas heb ik echter nieuw-nederlandsche spelling moeten invoeren, omdat Dietsche spelling ik toch niet geheel en correct had kunnen aanbrengen. Als 't er in komt (ofschoon ik denk dat S.K. de Waard het wel niet waardeeren zal) lees dan: voor elke ui een uu, voor elke ij een ie (nu ik me bedenk komt er geen ij in voor).

Het was hem dus bij het schrijven van zijn ‘Oud liedeken’ en mogelijk ook al van zijn romance niet om pure imitatie begonnen, maar om het uitdrukken van persoonlijke gedachten en gevoelens die zo algemeen, zo oud en volks waren, dat ze als vanzelf de vormen van het verleden opriepen. Hij nam voor de vertolking van zijn gedachten en gevoelens de gestalte aan van een dichter, een zanger uit vroeger tijd. Het was meer dan een liefhebberij van voorbijgaande aard. Zijn drang om het persoonlijke zo algemeen mogelijk uit te drukken en daarvoor aan te sluiten bij de traditie is een wezenstrek van de latere Nijhoff, al zou die geen oude taalvormen

meer gebruiken. Zes jaar later schreef hij bv. *Pierrot aan de lantaarn* in volkstaal, omdat hij, zoals hij het zelf formuleerde,

de behoefte had zijn persoonlijkste gevoelens uit te drukken in de spreekwijze van iedereen.[8.] Om terug te keren naar redacteur S.K. de Waard: Nijhoff had zich niet in hem vergist. Het 'Oud liedeken' werd niet geplaatst. In het rubriekje *Correspondentie* van de *Rostra* van 11 maart 1911 stond te lezen: M.N. te 's-G. Probeer liever nog eens proza.



De jonge Nijhoff was veel rijper, gecompliceerder ook dan S.K. de Waard bevroedde. In dezelfde maand waarin zijn ouderwetse romance in de *Rostra* verscheen, dichtte hij het volgende Franse kwatrijntje met het ook later door hem zo vaak gehanteerde spiegelmotief:

> Le monde est plein de fous -
> Et qui n'en veut voir
> Doit se tenir tout seul
> Et - casser son miroir.

'Verdraaid goed, he!!!!!!', tekende hij erbij aan in de brief waarin hij voor Wouter het versje overschreef.

In zijn brieven gaf hij ook enkele proeven van romantische ironie ten beste. Als een afgeleefde grijsaard zo zwak krijgt hij met bevende hand nog deze groet aan Wouter op papier:

> Nu ga ik groeten.
> Hoe droef is dit groeten!
> Mijn pen krast langzaam stil. -
> Terwijl m'n vingren, kwijnend,
> de letters bevrig lijnend,
> derven energie en wil.[9.]

'Bewaar! Enig exemplaar!', voegde hij er tussen haakjes aan toe. Voor de om 's dichters deugdzaamheid nogal eens bekommerde Wouter schreef hij ook het volgende gedichtje culminerend in het perfect geacteerde verdriet van het als een stout kind zo aandoenlijke vergeetmenietje dat hij was:

> O! Vriend mijner jeugd
> Dien ik liefhad
> Vóór 'k hem kende
> Die steeds mij wendde
> Op het pad

Der deugd.

Gij wist als een zonnebloem
U zoo dikwijls voor te doen
Jegens mij
Die als 'n klein vergeet-mij-nietje
Achter een heel hoog grassprietje
Stilletjes schrei.[10.]

Bij de laatste regel van de eerste strofe in de marge tussen haakjes: hm ???? ??

Het opvallendst is wel de minneklacht *Wanneer mijn lief is heengegaan.* Een zorgvuldig gecomponeerd gedichtje, dat met zijn vele herhaling als een lied begint om dan over te gaan in een spreekvers met al de schrille pathetiek van Paaltjens en te besluiten met een hartverscheurende hervatting van het refrein.

Ik heb de nachten doorgeschreid,
Want m'n lief is heengegaan,
Alles was één triestigheid
Want m'n lief is heengegaan.

Zelfs den heldren, lieven dag,
Toen m'n lief was heengegaan,
Nimmer ik zoo somber zag
Als toen m'n lief was heengegaan.

Zij was mij het oogenlicht. -
Nu m'n lief is heengegaan
is m'n oog als blind en dicht.
Och! M'n lief is heengegaan.

Och! M'n lief! Terwijl ik schrijf
Hang ik met gebogen lijf
Over mijnen tafel heen.
Dan weer - in 't hout ik bijt
Van de tafel, en ik rijt
wild m'n vleesch van één.

Och! M'n lief! M'n lief is heen!![11.]

In oktober 1910 kreeg Nijhoff pianoles van Franz Leyé, een Oostenrijker, bij wie ook zijn nichtje Emma Wagner les had. Het zou nauwelijks het vermelden waard zijn, als niet uit zijn brieven bleek hoe belangrijk de muziek in deze jaren voor hem werd. Als hij enkele maanden les heeft, bericht hij Wouter dat hij behalve naar de opvoering van *Lucifer* door Royaards ook naar een concert van Mengelberg is geweest, waar de om zijn vertolking van Griegs pianoconcert beroemde Percy Grainger als solist optrad. ‘Percy Grainger speelde... meer hoef ik je niet te zeggen’. In nóg een van de brieven die Wouter Nijhoff me liet lezen, komt een Mengelberg-concert ter sprake.

> Gisteren-avond ben ik naar Mengelberg geweest of liever Weingartner.[12.] Die dirigeerde zelf een van zijn symphonieën (een lang, verveelend en niets-waard ding, onbeduidend, niet van zichzelf, samenraapsel, slecht -) Daarop was een Ton-Dichtung (Orpheus) van Liszt, en dan merk je pas eens het verschil tusschen niets en alles. Daarna iets van Beethoven, maar Liszt vond ik veel mooier.

Hij werd echter niet alleen een kritisch concertbezoeker, maar begon al gauw ook te componeren. In het voorjaar van 1911 schrijft hij na een heel verhaal over de manier waarop hij de logeerproblemen gaat oplossen, nu zijn grootmoeder Wouter met Pasen niet kan hebben, omdat die te druk is:

> Verder heb ik 't van de week erg druk gehad met - componeeren. Ik heb een Valse gewrocht. Ze is een beetje saai en er zitten natuurlijk veel fouten in de linkerhand. Maar ik heb nou eenmaal niet compositie-les gehad! Als ik in Amsterdam kom, zal ik hem je wel 's voorspelen. Verder heb ik een vers en daarop weer een wijs op de mandoline gemaakt. Reuzeleuk! Alleen is inhoud en wijs z e e r droevig. 't Lijkt wel een treurmarsch! Ook dat zal ik je 's voorzingen.

Onmiddellijk hierna schakelt hij over naar de watersport, de jonge componist blijft een enthousiast roeier en zeiler. Een paar maanden later lijkt het of het componeren zijn fort gaat worden. ‘Beste Wouter’, schrijft hij,

> Hoe gaat 't met je! Slaap je tegenwoordig wel lekker? Werk je nog wel 's wat aan de catalogus? Ik niet, want ik heb betere dingen te doen! En daarmee hoop ik meer geld te verdienen, - als 't lukt -. Tegelijk is dan m'n naam gevestigd! - - - - - Mijn Sirenen-zang is af!

Of hij een bestaande dan wel een door hemzelf geschreven tekst op muziek had gezet, weet ik niet, maar hoe dan ook, het was een mooie compositie, vond hij.

> Buitengewoon mooi, zooals iedere hoorder zegt. Vooral de laatste treurmarsch. Fijn gevoeld, origineel!! De Grieksche leeraar was opgetogen![13.] Wat 'n succes! Wat 'n succes! Weldra gaan 2 lieve meisjes (‘lieve’ in een kadertje, K.M.) hem zingen en dan op 'n bondsavond! - buitengewoon - volgend jaar - Kan M.D. zingen? Ik hoop van wel!!!!!!!!!!

In een brief van vermoedelijk eind 1911 schreef hij Wouter verder nog, dat hij behalve een Frans gedicht (‘hetgeen volgens het oordeel van anderen en mij zeer mooi is’) ook enige Hollandse verzen heeft gemaakt en verder is begonnen met het componeren van een marsch.[14.]

Nieuwsgierig geworden door deze mededelingen over zijn ambitieuze muzikale activiteiten vroeg ik Nettie Wind (de schrijfster A.H. Nijhoff), zijn eerste vrouw, die hij in 1915 leerde kennen, of hij ook later nog wel had gecomponeerd. Dat bleek niet het geval te zijn geweest, maar al zocht hij het dan ook als scheppend kunstenaar al gauw niet meer in de muziek, hij bleef nog jarenlang een trouw bezoeker van de Mengelbergconcerten en bleef ook jaren nog pianospelen. ‘Hij was zeer muzikaal’, schreef Nettie Wind,

> Hij speelde zeer goed piano, maar uitsluitend voor zijn eigen genoegen. Van enige ‘activiteit op dit gebied is feitelijk geen sprake geweest. Er ging zelden een dag voorbij dat hij niet speelde. Hij sloeg zelden een Mengelberg-concert over. Beethoven, Bach, Chopin, Mahler, Satie, Debussy, Stravinsky. Omstreeks 1927 heeft hij echter zijn vleugel verkocht en daarna weinig meer zelf gespeeld.[15.]

Het zou wel erg vreemd zijn als dit afscheid van de muziek niet samenhing met de wending die zich toen in zijn leven en kunst aan het voltrekken was.

Anders dan met zijn zelfbesef was het met het amoureuze leven van de ambitieuze jongen maar treurig gesteld. De afwijzing door een meisje waar hij veel van hield, schijnt hem bijzonder diep te hebben aangegrepen. Hij voelde zich verongelijkt en achtergesteld in de liefde. Men merkt er al iets van als hij in oktober 1910 schrijft dat hij in een dansclub is, maar het daar ‘n a t u u r l i j k ’ niet zo met de ‘puella's’ treft als zijn neef.[16.] Toen Wouter hem had geschreven over zijn eigen relaties met de ‘puella's’ géén klagen te hebben, onthulde hij zijn neef de oorzaak van zijn verdriet. Hij deed het in een getypte brief die hij om de vaderlijke censuur te ontgaan in het Latijn schreef.

> Ofschoon ik goed in Latijn ben, ga ik toch, om me te oefenen, Latijn schrijven. Comprehendis cur Latine scribam? Pater non leget!! Ingeniose!! Cum verbia nescio, fingam, ne lexicone debeam. (nam piger sum) Aquam in ore sentibam, cum epistulam legebam. ‘O! O! Miesam! Miesam!!’

exclamavi, ‘melius est, nunquam in te incidisse!! O! O!’ Graviter lacrimavi - - -. Multis lacrimis fusis, dixi: ‘Es ist nur ein Traum gewesen und es hat nicht sollen sein’ et tranquillus in saevis difficultatibus obdormiscere conatus sum --- --- --- et somnium somniavi: in prato fui. Ovis pulchra quoque fuit. Ovem mecum ducere volui. Ovis sinit. Prope finem prati pons fuit. Cum ad hunc pontem venissemus ovis dixit se non longius mecum ire velle. ‘Nam est, inquit, alter, quem amo’ His verbis dictis

> revertit, nam ille alter non sinere poterat quin ovis longius mecum iret.
> Flens experrectus sum ---.

'Begrijp je waarom ik Latijn schrijf?', schreef hij in het Latijn, *'Dat kan vader niet lezen!! Slim!! Als ik een woord niet weet, verzin ik het om het niet in het woordenboek te hoeven opzoeken, want ik ben lui.*
't Water kwam me in de mond toen ik je brief gelezen had. 'O! O! Mies! Mies!!, riep ik uit, "het was beter geweest als ik nooit op je gevallen was!!" Ik huilde verschrikkelijk. Toen ik eindelijk was uitgehuild zei ik: "Es ist nur ein Traum gewesen und es hat nicht sollen sein" en gekalmeerd probeerde ik toen in deze verschrikkelijke ellende in slaap te komen - - en ik droomde dat ik op een grasveld was. Er was daar een mooi schaap. Ik wilde het meenemen en het schaap vond dat goed. Er was aan het einde van dat grasveld een brug en toen wij bij die brug waren gekomen, zei het schaap dat het niet langer met mij wilde gaan. "Want er is", zei ze, "een ander waarvan ik hou". Daarna ging ze terug, want die ander duldde niet dat ze nog langer met mij ging. In tranen werd ik wakker'

Wie met Nijhoffs poëzie vertrouwd is, zal het niet zijn ontgaan dat er in zijn dromenverhaal al twee beelden voorkomen, die in de verbeeldingswereld van de latere dichter van fundamentele betekenis zijn: het beeld van het grasveld en dat van de brug, die de grens vormt tussen het idyllische land en dat van de werkelijkheid. Bij de brug begint voor de dromer de ellende. Maar dit terzijde.
De ongelukkige minnaar werd verteerd door jalouzie op zijn in de liefde zoveel fortuinlijker neef en hij was des duivels, toen hij merkte dat deze dat grote geluk niet voldoende waardeerde.

> T e nijdig ben ik op je, om je netjes te typen. Ik schrijf dus zoo s l o r d i g mogelijk en hoop dat je je oogen bederft - Mijn nijdigheid bestaat uit louter jalouzie, pure jalouzie - Je bent 'n geluksvogel, ik niet - - Want - jij bent verliefd, ik n i e t . - (natuurlijk m o e t je op zoo iemand verliefd zijn!!! Dat kan niet anders! Je bedriegt jezelf!) Ik niet, zei ik, en 't is waar.
> M'n leven is zóó leeg, zoo ijl als jouw vuile hersenen! (Ik bedoel schedel!) Ik werk niet meer, ik denk niet meer, ik dicht niet meer, ik lees niet meer, want ik ben n i e t meer verliefd! Ik vloek, ik raas en tier, ik slaap niet en droom, ik ijl, ik schrik van alles, ik race op m'n fiets, ik leer geen lessen, allemaal vege teekenen! En jij, die bijna 't liefste meisje bij je hebt, bent niet verliefd!

En dan op z'n Van Deyssels:

> Je bent een botterik, een stompe vent, een stomme knul, een poen, een patser, een schooier, een-, een-, - - - - - - - - - - Ik wou dat je n i e t s was, of een beetje stof, een beetje asch - - - - - - - -
> Nu kan ik niet meer; ik ben uitgeraasd - doodop - - -

Als hij Wouter de volgende dag opnieuw schrijft, herinnert hij hem aan het postscriptum dat hij toegevoegd had aan zijn brief met het in het Latijn gedane verhaal van zijn grote deceptie. Dat luidde: 'Vriesland zegt (hij is een misogien) dat de vieste dingen zijn die hij kent: Sunier (Fransche leeraar) - melk - meisjes. Hij zegt dat de climax groot is!! Hij zegt de waarheid (!)' Dat zijn klasgenoot Victor van Vriesland een misogyn is, moet hij terugnemen, schrijft hij nu. 'Dat is niet waar! Maar i k was 't, toen ik 't schreef, en durfde mijn naam niet noemen!' De gedesillusioneerde

minnaar had er niet voor durven uitkomen dat hij uit dépit in vrouwenhaat gevlucht was. 'Ik ben nu eenmaal gek! - dol - dwaas - krankzinnig! - Ik kan er niet meer toe komen om 'n nieuwen bundel te gaan drukken![17.] Van de briefkaart hebben ze niets gemaakt! Adieu. Te moriturus saluto. Matinus Nijhoff'

Het was niet voor het eerst dat hij zich gek noemde. Toen hij in oktober 1910 geduelleerd had, schreef hij Wouter, die daar wel benieuwd naar was: 'Het duel enz. zal ik je dan eens vertellen. Het is te welgemeend voor de Rostra, en trouwens iedereen hoeft niet te weten dat ik gek ben'.[18.] Men krijgt de indruk dat hij na zijn grote teleurstelling in de liefde meer en meer zijn schaduw ontdekte, het vreemde, duistere wezen dat in hem school. De dandy vertoont nu ook de trekken van de levensdilettant uit de fin-de-siècle. 'Wil je je Grootmoeder Funke nog wel van me feliciteeren?', vraagt hij als een attente jongeling, die overigens wel meer aan zijn hoofd heeft. 'Is ze niet jarig geweest? Er staat me zooiets van bij.' Maar dan roert zich plotseling de jonge wolf. 'Ik geloof dat ik van de week rare dingen ga doen met X. Groetend, Martinus Nijhoff' Het was het begin van wat hij de X-geschiedenissen noemde, die hij Wouter alleen maar vertellen wilde. De ontgoochelde minnaar werd een moeilijk te verzadigen experimentator.

> Zaterdag voor een week ben ik weer voor het eerst naar dansles gegaan. Er zijn inderdaad eenige aardige meisjes en, O Wous, mijn hart is toch zoo elastiesch. Hoe meer er in k o m t , hoe meer k a n er ook in. Toch zal ik wel nooit meer g o e d verliefd worden. Dat kan niet meer! Il sont passés les jours de --- Maar L'amour est enfant de bohème / Qui n'a j a m a i s c o n n u d e s l o i s . Maar ook (mijn vroeger ik voor een ander aanziende) Felix quem faciunt aliena pericula cautum.[19.]

Ontgoocheling, ongebreidelde experimenteerdrift, maar ook zelfreflectie dus. Hij distancieerde zich zeer bewust van het eigen ik om het als een toeschouwer zo objectief mogelijk in het oog te krijgen en zich rekenschap gevend van de gevaren waaraan het bloot stond, behoedzaamheid te leren.

Het spreekt haast vanzelf dat deze uitgeverszoon zijn weg naar de letterkunde grotendeels zelf vond. Het gymnasium betekende daarbij doorgaans een obstakel. In zijn ironische bespreking van Van den Ents *Stilistische Leesoefeningen* voor de middelbare school haalde hij kostelijke herinneringen op aan het literatuuronderwijs dat hij genoten had.[20.]

> En terwijl ik dit, letterlijk voor u (uit het voorbericht, K.M.) overschreef, doemde mijn jeugd weer voor me op, toen ik zelf, in een der 'middelklassen' van het gymnasium, gedichten begon te lezen. Wat vonden 'wij', dat waren ik-zelf en enige 'mensen' van mijn klas, onze leraar hopeloos naïef, als hij ons Hooft en Staring liet parafraseren, terwijl wij 's winters, als de lampen al op waren, of 's zomers als de mussen al ploeterden in de dakgoten, rustig te midden van het langzaam voortzeuren van Granida-gruwel en Jaromir-jammer, onder de bank op onze knieën Kloos en Van Eeden opensloegen! En wanneer er dan eens gedichten voorkwamen waaraan we 'meededen', het Stokske van Oldebarnevelt of Mouring die de vrije schepen b.v., hoe kinderlijk en kortzichtig leek dan de explicatie! Ik heb zes maanden verdriet en onvoldoende gehad met Carel ende Elegast, maar vond in diezelfde tijd de middeleeuwse Beatrijs, die ik via Boutens ontdekt had, helemaal niet moeilijk. De enige poëzie waarvan ik op het gymnasium reeds als van poëzie genoot, waren de gedichten van Catullus (die ik me 'herinner' telkens als ik ze overlees: -

en dat zal u genoegen doen, Dr. Brakman, mijn uitnemende Latijnse leeraar, aan u denk ik hier apartelijk tussen haakjes).

Ik wil geen afbreuk doen aan de lof voor de eminente classicus, wanneer ik opmerk dat het genot dat Catullus hem bereidde, toch ook wel uit zijn affiniteit met deze hartstochtelijk bewogen liefdesdichter verklaard zal moeten worden. De eerst tot zaligheid vervoerde, maar al gauw tot wanhoop gedoemde minnaar van de trouweloze Lesbia moet hem heel persoonlijk hebben aangesproken. ‘Maar toen ik Catullus las’, vervolgt hij,

> zat ik al in de vijfde, droeg een lange broek en had 's avonds wel wat anders te doen dan verzen te lezen en te schrijven. 's Avonds had ik dus geen tijd meer, maar om niet onherstelbaar achter te raken, moest ik de schooluren vruchtbaarder aanwenden, de Franse leraar lette niet op ons en Verlaine lag dus kalm open naast de Misantroop, maar bij The Paradise and the Peri doken Keats en Wilde op mijn knieën; van Duitse gedichten hield ik niet, want alles viel na Hofmannsthal tegen, en zodoende zat ik bij Der Taucher mijn nagels vast schoon te maken en las de tijdschriften.
>
> Want ‘De Nieuwe Gids’, ‘De Beweging’ en ‘Groot-Nederland’ werden bijgehouden; mijn vader had ze in een portefeuille en ze werden in de schooltas meegesmokkeld, om meetkunde en Lysias door te komen. Nooit heb ik later onze tijdschriften hartstochtelijker gelezen dan, al spiekende, op de schoolbanken. Wij wisten precies dat Boutens, al kon hij geen sonnetten schrijven, groter was dan Kloos, dat Onze Eeuw een ‘oud wijf’ was, dat Van Eeden beter proza dan poëzie schreef, dat niemand tegen Gorter en Van de Woestijne op kon, dat Adama van Scheltema eindelijk in ‘Amsterdam’ wat goeds gemaakt had, dat Van Eyck en Gossaert ‘keien’ waren, maar dat zoals Verwey schreef we het allemaal wel konden, enz.

Zijn belezenheid in de buitenlandse auteurs die hij noemt was natuurlijk niet zo héél groot. Wat bv. Verlaine en Keats betreft omvatte die nog maar een aantal losse gedichten. Pas toen hij in militaire dienst was, las hij Verlaine in de beroemde bloemlezing van François Coppée, die hij met De Hérédia's *Trophées* altijd in zijn soldaten kist bij zich had en nóg later pas kwam hij echt tot de lectuur van Keats.[21.] Maar dat neemt niet weg dat hij als gymnasiast al ongewoon belezen was. Hij was nog geen zeventien toen hij Dickens *Martin Chuzzlewit*, Scotts *The Antiquarian* en *Anne of Geierstein* in een Nederlandse vertaling en Tolstoj's *Oorlog en Vrede* in het Frans las. Hij las de hele Shakespeare in de vertaling van Burgersdijk voordat hij genoeg Engels kende om *Three men in a boat* te kunnen lezen. Hij gaf dan ook grif toe, dat hij in deze jaren iets van de autodidact en de snob had, iets van de ‘geheime onverzettelijke trots’ van de een en de ‘grillige maar fijne smaak’ van de ander.

Als werken uit de Nederlandse literatuur die hij bewonderde, noemde hij in zijn correspondentie met Wouter (hij zat toen in de vijfde) symbolistische werken als *Mei* van Gorter, Van Eedens *Ellen* en daarnaast ook het proza van Couperus, zijn grote stadgenoot. ‘Ik ben nu ook weer met een “heerlijk boek” van hem bezig, Dionysos’, schrijft hij in 1911.[22.] Wat later noemt hij vrijwel uitsluitend nog boeken die op een of andere wijze kenmerkend zijn voor het decadentisme van het fin de siècle. De figuur van Vladimir Sanin, de door zijn instincten gedreven, moreel volkomen ongeremde egotist uit de geruchtmakende roman van Arcybasew boeit hem. ‘Zeg, dat moet je bepaald ook eens lezen’, raadt hij Wouter aan. ‘Het is prachtig.’[23.] En dan somt hij op wat hij allemaal nog méér gelezen heeft.

> ... *Pathologieën* en *Pijpelijntjes* van J. Israël de Haan (handelende over homosexualiteit.) Vooral het eerste is z e e r mooi (stijl!), het tweede is een beetje g r o f . Verder: Van Oscar Wilde: The picture of Dorian Gray. Wijders: van Teirlinck: Mijnheer Serjanszoon. Ook dit zijn minder zedige boeken! Dan nog veel a n d e r e , m i n d e r b e l a n g r i j k e .

Van Teirlinck las hij wat later ook *Het ivoren aapje.* 'Zeer mooie taphereeltjes, maar nogal onsamenhangend', vond hij.[24.]

In zijn brieven liet de jonge decadent die hij zelf was (en speelde) Wouter diverse manieren duidelijker het onderscheid tussen hun beider levens voelen. In een brief van eind 1911 informeert hij vulgair:

> Hoe gaat het nou met je pens? Je bent zeker allang weer buiten en naar school? En je ken zeker al weer lachen? Ja! Ik hoop het. Niet dat er nu zeer veel te lachen is, want: Tout ce qui n'est pas bête est triste, / Et - tout ce qui n'est pas triste est bête. (Een der spreuken van van Vriesland, met wien ik nog steeds geen woord gewisseld heb.)[25.]

In een brief die wel van 1912 zal dateren, voert hij zich zelf ten tonele als een decadent estheet.

> Ik verwekelijk zeer op het oogenblik. Zit op mijn kamer met een petroleumlamp (waardoor mijn handen mooi tinten!) en -kachel, waarop water staat te koken vlak bij me. Ik heb een nieuwe manier van nagelknippen ontdekt en eenige verzen gemaakt van de week.[26.]

Het is deze dandyeske Nijhoff, die Jeanne van Schaik-Willing veertig jaar later vanuit een onuitwisbare herinnering ongelooflijk knap geportretteerd heeft. Zij zat twee klassen lager dan hij en had hem via Pim, haar schoolvriendje, haar eerste literaire probeersels voorgelegd, maar zij kende hem niet persoonlijk nog.

> Mijn eerste persoonlijke ontmoeting met hem vergeet ik nooit. Ik was met zijn broer meegelopen naar zijn huis in de Scheveningse bosjes en stond nog in de gang, die crême was met tegen de zoldering, bij wijze van fries, in gelige letters geschilderde bijbelspreuken, toen hij langzaam de trap afdaalde met een grote zwarte kater op zijn schouder, die hij streelde. Hij zal toen net achttien zijn geweest. Er was in zijn houding iets bewust behaagzieks en tegelijk iets agressief-ironisch. Hoewel hij vrij nietig was van postuur, licht blond en niets had van de slanke, lange, mooie he-men van de school, weet ik toch dat hij imponeerde. Hij emaneerde een stralende kwelzucht, al zeide hij niets dat deze woorden zou rechtvaardigen.[27.]

Het portret stelt Nijhoff voor in de zomer van 1912.

Anders dan Victor van Vriesland publiceerde hij niet in de *Rostra*, een prullig blad, zoals hij Wouter schreef. Hij zond evenmin iets naar de literaire tijdschriften, zoals Van Vriesland die in *De Nieuwe Gids* van 1911 al drie sonnetten had gepubliceerd, opgedragen aan hun klasgenoot Willem Loeb.[28.] Nijhoff vond ze zeer mooi, maar liet zich door het succes van zijn rivaal, met wie hij overigens begin 1912 Oscar Wilde's *Ballad of the Reading Gaol* vertaalde, toch niet verlokken nu zelf ook gedichten in te zenden. 'Ik heb de laatste weken een paar prachtige gedichten gemaakt, die zeker overal in opgenomen zouden worden', schrijft hij Wouter in 1912.

Als ik in Amsterdam ben in de Kerst, zal ik ze je wel eens voorlezen. Je zult verstomd staan, evenals allen waaraan ik ze liet lezen. Een andere letterkundige (passez-moi le mot en faute de mieux) leert ze zelfs al uit het hoofd. Ik ben echter van plan niets uit te geven of in te zenden voor het

staatsexamen, maar dan zal het ook donderend nederdalen.[29.]

Nadat hij vanuit de vijfde klas staatsexamen had gedaan, liet hij zich in oktober 1912 inschrijven als student in de rechten aan de Gemeentelijke universiteit van Amsterdam. In 1913 publiceerde hij in de *Amsterdamsche Studenten-almanak* zijn gedicht *De vrouw in het rood* en in 1914, hij was toen dienstplichtig soldaat, *Het juffertje in het groen.*[30.] Ze horen beide thuis in dezelfde traditie als de dichtproeven die ik hiervóór citeerde, in die van de romantische ironie van Paaltjens, of van Heine, als men wil, ze zijn alleen veel sterker van vorm.

Gisteren-avond na het werken
   Liep, wijl ik wat uit Carmen floot,
Ik nog een straatje, toen 'k ontmoette
   Een vrouw, geheel gekleed in 't rood.

Zij was een karmozijnen vlam,
   Bloed-roode bloem, die de aarde ontsproot!
Ze vroeg, of ik wat met haar opliep -
   Hoè weigeren zóó 'n vrouw in 't rood!

En toen wij hecht-gearremd liepen,
   Voelde ik liefde fel en groot -
(Zijt gij dan, hart, nimmer verzadigd!)
   Voor die gracieuze vrouw in 't rood.

We kwamen onder donkre boomen:
   Toen, plots, zij me in haar armen sloot,
Haar lippen vonden mijne lippen -
   O, die roode mond dier vrouw in 't rood!

Den ganschen nacht waren we samen -
   Maar toen ik eind'lijk van haar vlood
Liet ik haar, nog ziek van liefde, achter,
   Die hartstochtelijke vrouw in 't rood.

Als ik haar nogmaals zou ontmoeten,
   Als zij mij weer haar schoonheid bood,
Dan ging mijn leven naar de bliksem
   Om die verdomde vrouw in 't rood.

Toch wil 'k haar zoeken, moet 'k haar vinden!
   Ik zal haar vinden bij den dood:
O heerlijkheid den dood te vinden
   Bij die gezegende vrouw in 't rood.

In de *Amsterdamsche Studenten-almanak* van 1914 publiceerde hij behalve het al genoemde *Juffertje in het groen* (*Bij Wijnand Focking*) ook het in Sapphische strofen geschreven *Morgengebed*, dat blijkens het handschrift al in maart 1912 geschreven was en dus nog uit zijn gymnasiumtijd dateert. Het thema van het gedicht laat zich onmiddellijk verbinden met zijn groot verdriet om het meisje dat hem verliet. De dichter richt zich tot de in haar stralende heerlijkheid opstijgende zon om haar te vragen zijn geliefde haar ontrouw te verwijten, maar hij bidt haar dat niet te doen in woede, maar met liefde. Voor wie Nijhoffs ontwikkeling volgt is echter veel interessanter, dat hij afzag van een zo persoonlijk mogelijke verwoording van dat

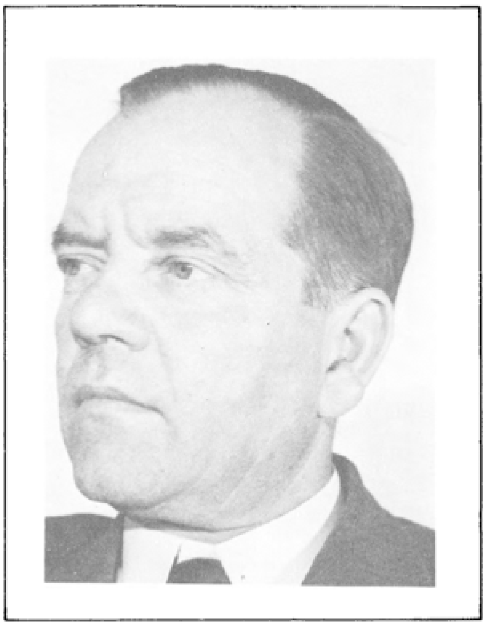
persoonlijke verdriet. Evenals bij het schrijven van zijn *Oud liedeken* in 1911 drukte hij zich juist zo algemeen mogelijk uit, zocht hij aansluiting bij een oude traditie, nam hij de gestalte aan van een dichter uit vroeger tijd. Zijn *Morgengebed* herinnert in sommige opzichten aan Sappho's ode *Gebed aan Aphrodite*, die hij misschien kende uit het Grieks, maar stellig in de weelderige vertaling van P.C. Boutens. Wie het met deze vertaling in de bundel *Carmina* van 1912 vergelijkt, zal zeker de voorkeur geven aan het minder rijke, maar zoveel penetranter gedicht van de jonge dichter. Het is Nijhoffs sterkste gedicht uit deze tijd.

Zon, die met uw stralenden wagen opwaarts
Rijdt de steile daag'lijksche baan, uw rondas
Blinkt van blindend licht, in de handen houdt ge
    Purperen teugels;

Heden ziet ge weer de geheele wereld:
Landen, zeeën, steden en menschen, die zich
Warme' in uw omarmende stralen, wijl ge
    Glimlachend neerblikt;

Ziet gij heden haar, die ik zoo beminde,
- Zij is onder schoonsten door schoonheid kenbaar -
Wijt haar dan dat zij, schoon ze trouw beloofde,
    Mij heeft verlaten;

Dit nog, Zon, voor gij uwen baan gaat rijden:
Als gij tot haar spreekt - o! verhoor mijn bede! -
Spreek dan niet tot haar met uw slaande stralen,
    Maar met uw kussen!

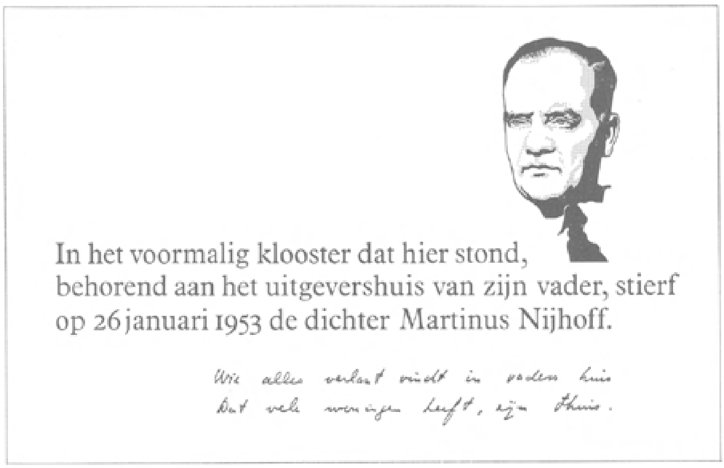


Eindnoten:

1. Wouter Nijhoff Pzn, *Herinneringen aan Pom*, in: Cl. Bittremieux e.a., *Martinus Nijhoff*, Daamen N.V./G.A. van Oorschot 1954, p. 73 vlg.
2. Wat in de geciteerde passages uit de brieven gespatiëerd gedrukt is, staat in de brieven onderstreept, dubbel onderstreept soms.
3. Deze bond was aangesloten bij de in 1908 opgerichte Nederlandsche Gymnasiastenbond. In het bondsorgaan *Rostra Gymnasiorum*, jrg. 3 (1910-1911), p. 55 wordt Nijhoff vermeld als nieuw toegetreden lid van beide bonden. Hij werd niet voorgesteld, maar meldde zichzelf.
4. *Herinneringen*, p. 74.
5. *Id.*, p. 76.
6. Sinds 1909 nam de Belgische vliegenier en sportman Jan Olieslagers (1883-1943) aan vliegwedstrijden deel, in 1911 werd hij wereldrecordhouder. Zijn vliegdemonstraties hebben destijds de belangstelling voor de luchtvaart enorm gestimuleerd.
7. Men moet de gunstige gelegenheid grijpen zodra ze zich voordoet (als het ware bij de haren van het voorhoofd vatten, want het achterhoofd is kaal, helaas).
8. Voorwoord bij de tweede druk van *Pierrot aan de lantaarn*, 1936; *V.W.I.*, 1954, p. 63.
9. *Herinneringen*, p. 76.
10. *Ibidem*
11. *Id.*, p. 74 en 75.
12. Felix von Weingartner (1883-1942), die van 1907 tot 1910 dirigent van de Weense hofopera was geweest.
13. Nl. Dr. Aegidius W. Timmeman (1858-1941), vertaler van de *Ilias* en de *Odyssee* en auteur van o.m. het in 1938 verschenen *Tim's Herinneringen* (herinneringen aan de beweging van de Tachtigers).
14. *Herinneringen*, p. 75.
15. Brief van 9 oktober 1963, geschreven vanuit Biggekerke.
16. Hij schreef ‘puella's (meisjes) met Griekse letters met daarbij tussen haakjes de opmerking: ‘sedert wanneer schrijf je Latijn met Grieksche letters???’
17. Zoals men weet verscheen bij gelegenheid van Nijhoffs huwelijk in 1916 een deel van de gedichten uit de bundel *De Wandelaar* van dat jaar als eigen uitgave (“Per le nozze”) in 50 exemplaren. Uit zijn brief aan Wouter moet men wel opmaken dat hij zes jaar eerder al op zijn minst één bundeltje als eigen uitgave gedrukt had weten te krijgen.
18. *Herinneringen*, p. 74.
19. Gelukkig wie van de gevaren van anderen lerend behoedzaam wordt.
20. *V.W.*, II, 1961, p. 299 vgl.

21. *Id.*, p. 538.
22. *Herinneringen*, p. 75.
23. De roman *Sanin* van Michael Petrovic Arcybasew is van 1907, in 1909 verscheen er al een Duitse vertaling van.
24. *Herinneringen*, p. 77.
25. Waarschijnlijk was dit zwijgen een gevolg van de 'zware politiek' die hij, Van Vriesland en Wim Wery hadden gevoerd om een plaats te krijgen in het bestuur van de Haagsche Gymnasiastenbond. Nijhoff en Wery kwamen er niet.
26. *Herinneringen*, p. 77.
27. *Pom*, in: Cl. Bittremieux e.a., *Martinus Nijhoff*, 1954, p. 92.
28. Verzen van Victor E. van Vriesland. *Het eeuwige licht.* Voor W., in: *De Nieuwe Gids*, jrg. 26 (1911), p. 657 vgl. In de 27e jaargang verschenen van hem een *Oud liedje* (daterend van 1909-1910) en het aan Marie Huguenin opgedragen fragment *Ken je den weemoed...*, resp. p. 1055 en 1056.
29. *Herinneringen*, p. 77.
30. Met deze gedichten en het daarop volgende *Morgengebed* opent de reeks *Verspreide gedichten* in V.W., deel I.

[Plaquette Nijhoff]



ontwerp: Peter Manders

Ter gelegenheid van het tienjarig bestaan van de stichting BZZTôH zal op 24 februari, 's middags om 16.00 uur, een plaquette worden onthuld in de Kleine Kazernestraat te 's-Gravenhage, ter nagedachtenis aan het feit dat op de plaats van het pand, gelegen op de hoek van het Lange Voorhout (thans Britse Ambassade), een voormalig klooster heeft gestaan, waarin de dichter Martinus Nijhoff gedurende lange tijd heeft gewoond en er in 1953 is gestorven.

De onthullingsplechtigheid zal geschieden door de actrice mevrouw Georgette Nijhoff - Hagedoorn.

Deze plaquette kon worden gerealiseerd door steun van de Gemeentelijke Commissie voor Beeldende Kunsten van 's-Gravenhage, Uitgeverij Bert Bakker en Uitgeverij en boekhandel Martinus Nijhoff.

Enkele herinneringen aan Martinus Nijhoff
Victorine Hefting

Het stadsbeeld verandert voortdurend, voor mijn gevoel vooral in Den Haag. We zijn daar dikwijls weinig gelukkig mee, maar het raakt ons pas echt wanneer ergens een huis heeft gestaan waar een persoonlijke geschiedenis aan is verbonden. In de ‘Kleine Kazernestraat’, komend uit de ‘Grote Kazernestraat’ stond links over een flinke lengte een oud huis, het was het - toen - oudste huis van Den Haag en een restant van een oud klooster. Langs de muur van de straat liep de gang, op het stille en bekoorlijke tuintje kwamen de ramen uit van de bescheiden cellen, waar eertijds de monniken hun wijsheid vergaarden of hun manuscripten schreven. Boven een van de cellen op de parterre - er was nog een verdieping boven - stond het bijbelsch woord: ‘Die wetenschap vermeerdert, vermeerdert smart’. Niet door een oude monnik aangebracht, maar door Martinus Nijhoff, Pom, zoals hij werd genoemd, die achter die celdeur dichtkunst of wetenschap bedreef. Hij wist heel goed hoe die regels boven zijn deur waren bedoeld en ook dat hij met het wetenschap-bedrijven dat hij daar deed - hij bereidde er o.a. zijn doctoraal Nederlands voor - niemand trof. De cellen lagen op een rij, wit van binnen, klein en toch van een aangenaam naar het vierkant neigend formaat, sober gemeubileerd met een tafel, 2 stoelen en een boekenkast. Deze oude kloostercellen kregen ieder van Pom hun eigen bestemming. Hij voelde zich erg thuis in deze omgeving en ging dikwijls in het tuintje zitten, waarin een oude moerbei stond, knoestig en schitterend van vorm, gebogen en eerbiedwaardig. Pom vroeg zich af wat ouder was het huis of de boom; waarschijnlijk even oud, maar zei hij, als ze eens dit mooie huis omver zouden werpen, en dat zullen ze zeker doen, dan is dat erg jammer, maar is het nog niet erger dat ze dan die moerbei zullen omhakken? Ook is het eigenlijk onoverkomelijk dat ze de vroeg 16e eeuwse deuren zullen slopen. Er bestaan nauwelijks deuren uit die tijd, die eenvoudig zijn. Als ze bewaard zijn is dat in een kasteel en dragen ze een waardig ornament. Maar deze donkere eiken deuren hadden alleen een prachtig profiel van boven naar beneden, verder niets. Ofschoon ze met de Franse stijl weinig te maken hadden, noemde Pom ze onveranderlijk de ‘François premier deuren’; wat de tijd betreft kwam dat wel uit, maar de vorst zou ze nauwelijks herkend hebben. Ook die deuren vielen aan de afbraak ten offer, er is geen splinter van terug gevonden. En de tuin - er bestaat een foto door zijn zoon gemaakt, waar Pom zit op de bank in zijn kamerjas op het plekje vlak voor de waterbak onderaan de kleine Verrocchio, het jongetje met de vis, een goede copie van het origineel uit de cour van het Palazzo Vecchio in Florence. Georgette, zijn vrouw, heeft het meegenomen naar zijn graf en het kan geen betere plaats vinden, want nog altijd kunnen de vogels daar het overgebleven water drinken, de vogels die zijn grote liefde hadden. ‘Zij bevorderen een verbinding met mij en de hemel, ze zijn de enige dieren die ons de indruk geven echt vrij te zijn. De “indruk”, want ook hun soortgenoten zullen op hen azen’.

De vleugels en de vogels komen ook wel in zijn gedichten voor, hij kan zich met hen in het ijle bewegen om een betere afstand te krijgen, maar ook om zelf een gevoel van ongebondenheid te ervaren. Ik zie de realiteit van de droom: - En ik hoorde vleugels die door het huis heenvlogen - Om die verbeelding, die altijd zo sterk in hem leefde naar het aardse te brengen was zijn voortdurende zorg, die angst en twijfel meebrengt en een schuld voelt aan te geringe verantwoordelijkheid.

In de cel las hij hem inspirerende schrijvers, meer voor de gedachte dan om het literaire. Augustinus bestudeerde hij er en Renan's ‘Vie de Jesus’ was aan flarden gelezen. Hij sprak daar veel over. De man die voortdurend aarzelde, alles afwoog en toch uiteindelijk op zekerheden uitkwam, zei: ‘La plus grande sagesse est de subordonner le rêve au possible’. Dat lag hem. Juist dat ‘subordonner’, ondergeschikt maken aan de werkelijkheid. De realiteit en daarin het eenvoudigste, het dagelijkse had zijn diepe belangstelling, ook omdat hij

een hekel had aan gefilosofeer in de ruimte. Hier, voor ons, met ons leeft alles wat we nodig hebben, om te leven, maar ook om te denken. Albert Sarel werd eens gevraagd wat zijn beroep was 'Quel est votre métier?'. 'Je suis un curieux' zei Sarel, voor een filosoof een veelbetekende uitspraak. Geen wonder dat Pom hem bewonderde, hij was ook een 'curieux', een nieuwsgierige die weetgierig en met zorg het eigenaardige van het hem omringende beschouwde. Dat doorgronden van het wezenlijkste in het meest voor de hand liggende had hij voor zijn dichtkunst ook nodig; ze hingen samen. Want het begrijpen van het directe kan hem het juiste woord uitblazen om het uit te drukken. Dat juiste woord kan tot een triomf worden of een obsessie. Het zoeken ernaar maakte geen geobsedeerde indruk, daarvoor leefde hijzelf te 'eenvoudig'. Hij klopte voor het vinden van dat woord bij zijn naasten aan, ook telefoneerde hij uit andere steden, zelfs uit andere landen, volgde dan zelden of nooit hun raad op, maar de andere had toch het gevoel als respons meegedaan te hebben. Voor mijn ogen scheurde hij een pak geschreven vellen aan stukken, omdat hij één woord niet vinden kon. Hij gaf het op; of juist niet? Je mocht veronderstellen dat hij meende dat uit de 'as' van het vernietigde dat Goede woord zou oprijzen.

We liepen op zijn geliefde Voorhout, de mooiste plek ter wereld, en hij was bezig aan een 'Spel', dat overigens nooit is uitgekomen. Hij zei: 'Ik zoek een woord voor iemand die zich zuiver met de geest van de mensen bezighoudt, maar geen dominee of priester, eigenlijk iets daartussen'. En ik zei: 'Een zieleherder'. Hij vond dat als begrip niet slecht, maar als woord te zwaar. 'Maar zo kom ik er toch'.

Terwijl Pom de eenvoudigste woorden zocht omdat die het pregnantst zouden uitdrukken wat hij wilde zeggen, zijn zijn regels toch lang niet altijd zo gemakkelijk te verklaren. Wel door hem natuurlijk, niet voor de lezer. 'Ik ben niet meer dan een ontdaan gelaat' zegt de Eenzame, wel aan het slot van andere regels en daardoor bevattelijker, maar toch -. Hij leeft in en door zijn poëzie die hij met een ongrijpbare consciëntieusheid vorm gaf, steeds denkend aan de uitdrukking die tot de perfectie moest worden uitgevoerd.

Het huis in de Kleine Kazernestraat.

Toch kreeg men bij de dagelijkse omgang helemaal niet de indruk - al kwam het soms even om de hoek - met een vorschend en een met het woord worstelend mens te maken te hebben. Pom was bijzonder gevoelig voor een grapje, voor een gek verhaal, vooral voor een bizarre situatie. Georgette kon die zo schitterend voortoveren en hij straalde dan als hij tien jaar tevoren niet deed. Toch kon men hem toen ook geen somber mens noemen, eerder een betrekkelijk luchtig levend iemand die zich met kleine dingen bezighoudt. Lange tijd zorgde hij zelf voor zijn potje; hij kocht daartoe zijn groente en andere ingrediënten in het Maliestraatje bij de Denneweg, altijd op ongeveer hetzelfde uur. In de oorlog was ik ‘gelegerd’ in het Paleis van Koningin Emma met een deel van de staf van het Gemeentemuseum. Pom en ik plachten dan die groentewinkel als trefplaats te gebruiken en de gewoonte was dat ik na de inkopen mee naar de Kazernestraat liep. Zolang de voorraad strekte, en ook toen het moeilijk werd met de groente werd hij nog wel geholpen, kocht hij zo veel mogelijk in om er soep van te koken. Dit was op 't eind van de oorlog. Hij maakte naar gelang er aanwezig was pannen vol om die aan kinderen uit te delen, die 's middags na 12 uur aan de deur kwamen. Een hele opgave, want het gerucht verspreidde zich snel en de hoeveelheid was dikwijls ontoereikend. Ze mochten toen om de andere dag komen en het was merkwaardig om te zien hoe

Pom, die zich toch niet zo speciaal met kinderen bezighield, er onmiddellijk een dubbel-loper uithaalde. Ofschoon ‘het kind’ veel in zijn gedichten voorkomt lag de aansluiting met kinderen eigenlijk op hetzelfde vlak als die met volwassenen. Het ging erom of hij er een band mee kon krijgen, een verbinding met een soortgelijke interesse. Ik heb dat in eigen kring ervaren.

Een band van dertig jaar vriendschap loopt in verschillende jaren natuurlijk over verschillende schijven. In de vroegste tijd (1928) zat ik in Utrecht met hem op college bij Prof. De Vooys, hij voor zijn Nederlandse studie en ik voor mijn ‘bijvak’. Wij hadden op maandagavond jarenlang een eetclub met Hans Philips, Josje van Dam van Isselt, Heddy en Pijke Koch en anderen. Het wisselde wel eens, maar ik meende dat ik erg trouw was en Pom ook. De bijeenkomsten hadden plaats in het Chinees restaurant om de hoek bij de Zadelstraat. Ze stopten abrupt toen een van de twee allervriendelijkste Chineesjes, die we toen nog geneigd waren als enigszins verdwaalde vreemdelingen, aardig te moeten opvangen, en die voor koken en bediening zorgden zijn collega uit het raam van de bovenste verdieping gooide. Ze waren het politiek oneens. We waren er die avond, we zagen het niet, maar hoorden de plof en even later kwam de politie binnen. De ander had zichzelf aangegeven. Ik herinner me dat we er lang over napraatten, en niet alleen omdat een ons bekende gestorven was, maar om de wereld van onbegrip die tussen mensen kan liggen. Pom ging van die tijd af veel over China lezen. We voelden allemaal een zekere schaamte over ons onbenul. Niet lang daarna was hij erg bezig met ‘Nieuwe gedichten’. ‘De moeder de vrouw’ sluit de rij en ik geloof dat het voor een begrip van de kunstenaar en voor de fantasie van Nijhoff niet zonder belang is te vertellen dat Pom wel degelijk in Zaltbommel kwam, waar de familie van Hans Philips woonde, maar dat hij nooit, terwijl hijzelf in het gras zat, een vrouw aan het roer psalmen zingend onder de brug heeft zien doorkomen. Zo sterk kan de ervaring van anderen een spoor daarvan op hem inkerven dat hij een dergelijke ondervinding geheel op zichzelf kon overbrengen. Het goed recht van de schrijver en zeker van de dichter. Maar Hans Philips, die zeer plastisch kon vertellen, deed hem het verhaal, dat hij op een mooie dag zittend aan de oever, toen de nieuwe brug juist was ingewijd ‘een schip stroomaf zag varen met een vrouw aan het roer die psalmen zong’.

Van veel van de gedichten, maar ook de vertalingen heb ik de geboorte meegemaakt. Je moest er niet naar vragen, maar druppelsgewijs kwam er iets naar voren tot je het vlak glad kon trekken. Wat is er niet gezwoegd, jarenlang op het Uur U'. En dan in het N.R.C. een criticus te zien schrijven dat je duidelijk kunt merken dat dit gedicht ‘aus einem Fuss’ is geschreven. Wat zullen we een fouten maken bij anderen in onze beoordeling, wanneer we er niet toevallig bij zijn geweest. Hoeveel interpretaties zijn aanvechtbaar, die toch maar rustig zwart op wit staan. Wanneer je dingen zelf hebt kunnen controleren helpt het om ook tegenover andere apodictische uitspraken wat sceptisch te staan.

De algehele indruk van Pom's werk is die van een oneindig zwoegen op zogenaamde kleinigheden, terwijl zoals hij zei, de beste regels ineens uit hem vloeiden zonder dat hij wist waar ze vandaan kwamen.

De hoogste eisen aan zichzelf stellen voor het werk, terwijl hij met mensen die hem niet erg interesseerden een volkomen vrijblijvend en nauwelijks verantwoord praatje kon maken. Het werd hem wel eens verweten, dat hij dan maar wat zei; dat kwam van degenen die geen idee hadden van de ernst, het gevecht tegen eenzaamheid en twijfel, tegen de onverzoenlijkheid van gedachte en werkelijkheid, van de zware verantwoordiging om alleen dat prijs te geven wat je bedoelt, soms na jaren wikken en wegen en vooral denken.

Die boog heeft wel eens enige ontspanning nodig.

188

Het lied van de goudvink
Brief uit Bretagne
Sjoerd Kuyper

Wanneer het regent, is het goed als je een tent met een luifel hebt. M., mijn reisgenote, ligt nog in diepe slaap verzonken, en de regen schenkt de omgeving vrede. De hoge bomen bij het strandje ontnemen me het uitzicht op het meer, l'Etang au Duc, maar tussen hun stammen licht het water op. Er is één open plek die mij de overkant van het meer toont - groen herrijst daar het land.

Bij onze aankomst, gisteren in de namiddag, stond deze kampeerplaats mij behoorlijk tegen. Een strandje waarvoor tonnen zand waren aangevoerd waar doorheen het gras tevoorschijn brak, waterfietsen te huur voor vijf gulden het halve uur, en veel te veel mensen. Iedere caravan en tent is bovendien voorzien van een hond, meestal een herder. Ook leven er veel aangelijnde poezen en gekooide tropische vogeltjes. Voorts, in winkels en op boerderijen: kippen, hanen, poezen, honden, en toen ik aan een oude boerin de weg naar de kampeerplaats vroeg zag ik achter haar, in het kale duistere hol dat blijkbaar als woonkeuken dienst deed, ter opluistering van het leven en de eenzaamheid die dit met zich brengt, één grote glazen kom vol goudvissen op tafel staan.

Het is merkwaardig, in de gehuchten en op de boerderijen rond de steden tref je uitsluitend oude mensen aan. Zijn de jongeren daar aan een vreemd heimwee bezweken? Zijn ze allen naar de grote rijke stad getrokken? Nu al is het triest te zien hoeveel prachtige huizen ongebruikt blijven en binnen tien jaar niet meer dan een ruïne zullen zijn.

Maar godzijdank was het gisteren een zondag, en wat M. al voorspeld had gebeurde: een ware Exodus van Weekend-Fransen. Wij bleven alleen achter met de kleine draaimolen waarop slechts drie botsautootjes gemonteerd zijn. De verf is jaren geleden een pakje sigaretten gaan kopen en is nooit meer terug gezien. Er zijn blokken hout onder de draaischijf gelegd, er is geen beweging in te krijgen. Toch zaten er gisterenmiddag af en toe kinderen in, met een verre blik in hun ogen. Misschien hoeven draaimolens wel helemaal niet te draaien. Is dat ooit onderzocht? De molen vervaagde in de duisternis, vleermuizen scheurden boven onze hoofden, een krekel ging vreselijk te keer, en toen M. uit haar eerste slaap ontwaakte tastte haar hand naar het bedlampje van thuis. Ze had gedroomd zei ze, ze droomde van een oude vrouw met een zeer mystieke dochter. ‘Zo'n kerststerretje bijvoorbeeld,’ zei de oude vrouw, ‘draait ze in twee keer drie keer rond.’

Druïdes slaan hun armen om ons heen, dragen ons binnen in een slaap vol zachte wonderen.

Man!, wat zul jij zingen!

Ploërmel heet het hier, een stadje in oostelijk Bretagne, genoemd naar de een of andere abt - zoals alles in deze godvergeten contreien bol staat van het katholicisme. Wat dat betreft is het net Ierland. En ik kan me het fanatisme voor het geloof wel voorstellen ook. Als je in dit soort gebieden bivakkeert krijg je zelf ook razendsnel paranoïde trekjes, zo overweldigend en mysterieus is soms het land en wat erin beweegt. De oude Kelten - want je mag nooit vergeten dat ook Bretagne een van de laatste toevluchtsoorden van het eertijds geheel Europa regerende Keltenvolk was, en is - aanbaden nogal wat Goden. En als je het mij vraagt doen ze dat in het geniep nog. Overal door het land staan kruizen met zeer gave, meelijwekkende

Christussen, maar als er een zwarte kat van rechts de weg oversteekt lispelen ze een heidense bezwering, daar kun je donder op zeggen.

Eens bezochten M. en ik het dorpje Caherziveen, zo'n beetje het meest westelijk gelegen plaatsje in de Ring of Kerry, Ierland. We waren door wat opgeschoten jongens gewezen op de kleedkamer van hun voetbalclub C.Z.H.O. - Caherziveen Zet Hem Op - en brachten de nacht door op harde houten banken. De volgende morgen wekte een van de jongens ons met de uitnodiging bij zijn moeder thuis het ontbijt te komen gebruiken. Zo kwamen we in de merkwaardigste keuken die ik ooit gezien heb - met uitzondering misschien van *The loneliest kitchen in Lakeland*, maar die had duidelijk z'n naam mee. Muren en plafonds waren gemetseld uit kruisbeelden, bidprenten, kitsch-ikonen, heiligenlevens uit geillustreerde tijdschriften; en op de opgezette leguaan in de ijskast stond een verguld fotolijstje waarin een godsvruchtige tekst was gevat, een vergeeld krantenknipsel waarvan ik mij de inhoud niet meer herinneren kan. Maar wat wil je? Tijdens ons maal bleef de deur openstaan, en die gaf uitzicht op de naakte dreigende bergtoppen van Kerry - bewoond door fairies en helden op zoek naar een lichaam.

Vandaag bezochten wij het uit losse stapelstenen opgetrokken dorpje Tréhorenteuc, bekend om het oude kerkje met de gebrandschilderde ramen waarop afbeeldingen te zien zijn van de queeste naar de Gouden Graal, zoals die eens door de ridders van de Ronde Tafel werd ondernomen.

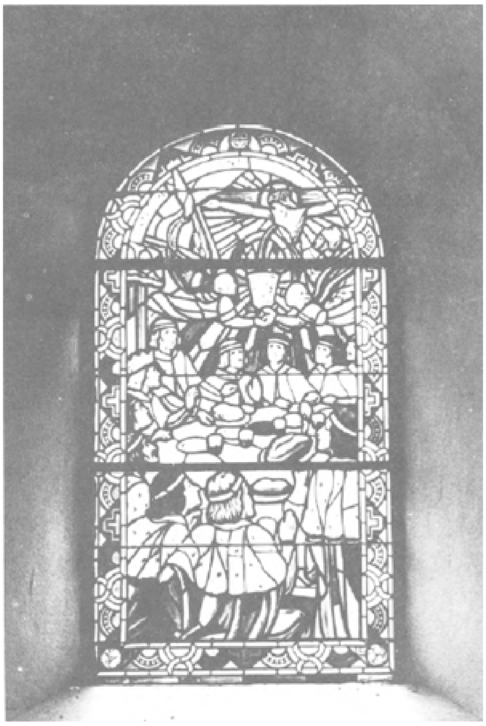
Afgezien misschien van *The loneliest church in Lakeland* - die duidelijk z'n naam mee heeft - was dit het mooiste kerkje dat ik ooit zag. Keurig schoon, niet lang geleden vakbekwaam gerestaureerd, de juiste beelden, en in plaats van een orgel een enorme stookketel die via drie pijpen warme lucht de

kerk injagen kon. Plùs natuurlijk de ramen.

Er waren veel scènes uitgebeeld uit het leven van de plaatselijke heilige, een zekere Odinne. Eens ganzenhoedster, later heilig, en aan één stuk door maagd. Als haar gelaatstrekken waarheidsgetrouw zijn afgebeeld valt dat laatste trouwens heel goed te begrijpen. Maar het waren wel roerende taferelen: Odinne deelt haar kleren met de armen; Odinne laat al haar bezit na aan de armen; Odinne ontvangt de kus van de Heilige Maagd.

En inderdaad, er was een groot raam beschilderd met een afbeelding uit het Graal-verhaal: een fonkelende gouden kelk boven de hoofden van de ridders van de Ronde Tafel. Er hingen ook twee schilderijen in de kerk, vervaardigd door ene K. Rezabeck, in 1946. Ze hingen tegenover elkaar. Het ene stelde de Ronde Tafel voor, met Arthur aan het hoofd. Het andere toonde een vierkante tafel, waaraan de Zoon met zijn discipelen. Ik had daar nooit zo over nagedacht, maar zou er een verband zijn? De Christenen hebben altijd heel link de heidense feestdagen bestudeerd om ze in te kunnen passen en om te dopen binnen de nieuwe leer die zij verkondigden. Maar zouden de Kelten zich bij het scheppen van hun Arthurlegende hebben laten beïnvloeden door de Jezus-legende?

Veel van de Arthur-verhalen spelen zich - als men de Bretonse overlevering geloven mag tenminste - hier in de buurt af. Zo is er vlakbij een onbetekenend bruggetje dat z'n waarde ontleent aan het feit dat Guinevere daar aan Lancelot haar liefde bekende; hier joegen en vochten de ridders ter meerdere glorie van menig maagdenvlies; en ook al vlakbij is de bron waar Viviane haar geliefde magiër Merlijn zijn heiligste spreuken ontfutselde om die vervolgens te misbruiken: ze trok een magische cirkel rond hen beiden waaruit hij niet ontsnappen kon. Toen dat hem toch bijna lukte dompelde ze hem in een eeuwige slaap. En hij slaapt nog. Hier ergens, in het Forêt de Paimpont. Niemand weet precies waar, maar eens zal een jongeman zijn rustplaats vinden en hem wekken. Driemaal zal Merlijns harp klinken, en de glorie van Bretagne zal weerkeren. Je begrijpt dat ik de hele dag druk doende ben allerlei rotsblokken weg te rollen en omgevallen bomen rechtop te zetten, maar tot nu toe niks. Als het lukt lees je het wel in het Nieuwsblad van het Westen, en dan krijg jij van mij een zilveren haar uit de baard van Merlijn. Plùs natuurlijk een snaar van zijn harp. Man!, wat zul jij zingen!



De witte poes de dode man de grijze steen

- besloten zelfportret -

- de poes -

de oude koning van het bos
een platte grijze steen
net als de man die poezen draagt
is hij verschrikkelijk alleen

hij is zo oud hij weet niet meer
hoe of je dansen moet
hij kijkt alleen hij is
van steen en witter bloed

- de man -

De algen dansen op de stroom, nog
zie ik hoe ze bogen. Mijn ogen
vol van zee, van zout, verwondering.

Toen kwamen de visioenen: grauw
vluchten meeuwen weg van land.
In hun vleugels botst de brand
van de zon en het vlammende zwaard.

Het verhaal van de kameel

Nadat we de kerk bekeken hadden, besloten we koffie te drinken in het café dat we bij onze aankomst in het dorp gezien hadden. We openden de deur, en betraden een schemerige ruimte. Het was een haast zomerse dag, een felle zon bescheen het landschap, we moesten even aan de duisternis wennen. Daardoor misschien vergaten we de deur achter ons te sluiten.

'Fermez la porte!' piepte een stemmetje.

We wilden ons al omdraaien maar een hond was ons voor. De grijze bastaard schoot onder een tafeltje vandaan, rende naar de deur, en duwde die met z'n snuit dicht. Verbaasd zochten onze ogen de plek vanwaar het stemmetje geklonken had. Behalve de kastelein die breed en grijnzend achter z'n tapkast stond was er slechts één man in het café. Oud was hij, gekleed in het versleten grijs met pet waarin alle mannelijke inwoners van Bretagne hun dagen slijten. Hij zat met z'n rug naar ons toe aan het tafeltje dat het dichtste bij de tap stond. En onder *dat* tafeltje kroop de hond terug nadat hij zijn opdracht had vervuld.

De man keek op noch om, maar plotseling bewoog er iets op zijn schouder. Het was een rafelige eekhoorn met een stoffige staart. En onderin zijn lijf was een gat waarin de hand van de man verdween. De man bespeelde de eekhoorn; de eekhoorn had de hond bevolen; de hond had de opdracht uitgevoerd. Ik bood m'n excuses aan voor onze nalatigheid. De eekhoorn knikte me vriendelijk toe, en zei dat het goed was. De oude man en de kastelein vervolgden een gesprek dat door onze binnenkomst klaarblijkelijk verstoord was. Het was Bretons, of een Bretonse variant van het Frans - we verstonden er in ieder geval geen woord van. We wachtten tot de kastelein onze kant opkeek en bestelden twee koffie.

'Is hij poppenspeler?' vroegen we, toen het bestelde gebracht werd.

'Soms,' zei de kastelein.

We vroegen of we aan hem voorgesteld konden worden, maar hij schudde het hoofd.

'Hij spreekt trouwens alleen maar Bretons,' zei hij ter verontschuldiging.

'En hij zei "fermez la porte"!' merkte M. slim op.

'Dat was de eekhoorn,' zei de kastelein, 'die spreekt zelfs Grieks als het moet...'

Met een satanisch lachje liep hij terug naar zijn tap. Na enige tijd stond de oude man op.

'Cerise!' kraaide de eekhoorn op zijn schouder. Braaf kwam de hond onder de tafel vandaan, en volgde de man die traag naar de deur schuifelde. M. pakte haar camera, maar de oude man keek schichtig de andere kant op en verdween snel naar buiten. Wij betreurden een gemiste kans.

Maar dat viel mee. Want de kastelein wilde best vertellen, graag zelfs. Hij kwam er helemaal voor aan ons tafeltje zitten: De man die we gezien hadden heette Youenn - een oude Keltische naam, die de kastelein op verzoek in mijn agenda schreef. Youenn kwam uit een familie van rietdekkers en stoelenmatters. Ook zijn zonen hadden zich in dat stiel bekwaamd. Maar dat verhaal interesseerde ons minder. Hoe kwam hij aan dat eekhoorntje? Daar ging het om. En wat deed hij verder aan poppenspel?

Echt met poppen speelde hij maar één keer in het jaar, tijdens de Pardons feesten van het dorp, in augustus. Sinds mensenheugenis hadden de voorvaderen van Youenn de Pardons spelen opgevoerd. De kastelein glimlachte:

'Hier, in het café speelt hij ook wel eens... Met een doek.' Hij legde het uit:

‘Het is als vroeger, toen je als kind schaduwen op de muur maakte door je hand en je vingers in een bepaalde vorm voor een kaars of een lamp te houden. Dieren meestal. Youenn maakt ook alleen maar dieren met zijn doek. Die doek legt hij over z'n hand, en hij brengt er met z'n vingers plooien in. Het is een witte doek, zodat hij ook flink met schaduwen kan werken. Altijd dieren, het is een prachtig gezicht!’

Het waren meestal satirische sketches die Youenn speelde, vertelde de kastelein. Hij dronk van de wijn die we hem aangeboden hadden, en genoot zichtbaar van de aandacht die eigenlijk de oude Youenn toekwam.

Op een avond, lang geleden, was hij er opeens mee begonnen. Hij haalde de doek uit z'n zak, vormde in een ommezien een konijnekop, en imiteerde daarbij de stem van de agent uit Ploërmel die dienst had in Tréhorenteuc, en een aantal dagen daarvoor nogal onrechtvaardig tegen een dorpsgenoot was opgetreden. Vanaf die dag heette de man natuurlijk ‘Het Konijn’.

‘En zo is het ons in het dorp op den duur allemaal vergaan. Als iemand eens een stomme streek had uitgehaald of een vreemd avontuur had beleefd, dan kon hij er donder op zeggen dat Youenn een paar avonden later zijn doek zou trekken om zo'n verhaal in diervorm na te spelen. En altijd werd het dier dat Youenn voor je had uitgekozen voorgoed je bijnaam.

‘Ik ben de kameel,’ lachte de kastelein. ‘Vanwege de drankvoorraad.’

We vroegen of het eekhoorntje een rol speelde in de Pardons spelen. Lang geleden misschien, dacht de kastelein, maar het was de gewoonte om ieder jaar een nieuw stuk te spelen; een nieuw verhaal met nieuwe decors en nieuwe poppen. Ooit had de eekhorn vast en zeker een rol gehad, want ook in de Pardons spelen gebruikte Youenn uitsluitend dierenfiguren - hetzij bestaande, hetzij mythologische.

Want de spelen waren weliswaar religieus van inhoud, maar net zoals de glas-in-lood-ramen in de kerk het verhaal van de ridders van de Ronde Tafel vertelden, zo schuwde Youenn de invloed van mythologische overlevering niet bij het bedenken van zijn verhaal. Op de Pardons van het vorige jaar had hij *Het beest van Gile* gespeeld, een spannend avontuur over de strijd tussen het baarlijke monster dat het beest van Gile was, en de zwaan die het ‘zuivere’ vertegenwoordigde. Uiteindelijk had de zwaan natuurlijk overwonnen, en het beest van Gile was ter plekke, op het toneel, aan stukken gereten.

Een half uur later stonden we voor het huis van Youenn. Het lag ongeveer een kilometer buiten het dorp, langs een smal pad dat naar de *Val sans Retour* leidde. De kastelein had ons de weg gewezen, maar ook zijn twijfels uitgesproken over het slagen van onze onderneming. Het dak van het huis was pas opnieuw bedekt met stro, en wel zó kort geleden, dat de kraaien nog naar hartelust hun voedsel vonden in dit gratis eethuis. We liepen naar de voordeur en klopten aan. Geen enkele reactie. We klopten opnieuw. Niets. We liepen om het huisje heen en troffen daar een kleine jongen. Hij lag in het gras, naast een levensgrote zwaan die we zeker voor echt hadden gehouden als de hand van de jongen niet ergens bovenaan de hals in de kop verdwenen was. We groetten hem, hij groette vriendelijk terug.

'Dit is de zwaan,' zei hij trots en zonder aanleiding, 'die het beest van Gile verslagen heeft.'

Hij streelde het dier over de rug, en dwong de kop tot knikken.

'Zie je wel?' lachte hij.

'Speel je ook poppen?' vroegen we.

Hij schudde z'n hoofd. Hij moest nog lang, héél lang oefenen, had grootvader gezegd. Eerst zou z'n vader Pardons speler worden. Z'n vader kon het al een beetje, zei grootvader altijd. We vroegen hem of z'n grootvader thuis was. Hij knikte, nam de zwaam onder z'n arm, sprong op en rende door een openstaande achterdeur het huis binnen.

Even later kwam hij vastberaden naar buiten stappen, de zwaan nog stevig onder z'n arm.

'Grootvader is aan het werk,' zei hij.

'Mag ik een foto van je maken?' vroeg M.

Even aarzelde de jongen. Toen ging hij zwijgend in het gras liggen, zijn hand in de kop van de zwaan, precies zoals we hem enige minuten tevoren hadden aangetroffen. Hij poseerde niet, hij lag daar alsof we elkaar niet gesproken hadden; alsof we hem betrapten tijdens zijn studie.

- de steen -

vriend van mijn jeugd
baan van de zon
werd vijand de tijd
is voor doden

de dans is gestreden
geveld rond het dorp
sluimert muziek
op de lokroep van handen

- de poes -

ik ben zo wit als
een poes maar kan zijn
ik lik steeds mijn vacht
om de mooiste te zijn

denk nooit aan dansen
denk slechts aan mij
als je wit wordt van liefde
de dans is voorbij

Het graf van Merlijn

Er was eens een rijtuig, dat midden in de nacht stopte nabij het *Château de Trécesson.* Er stegen twee heren uit, vergezeld door een dame in bruidskleed. De heren groeven een kuil, legden de dame erin, en wierpen de kuil daarna weer keurig dicht. EINDE.

Dat soort verhalen kun je vinden in de *Guide de la Bretagne Mystérieuse*, en je begrijpt, de plek waar de dame begraven was, die wilden we wel zien. Het was gebeurd onder een oude eik, maar 't stierf er van de oude eiken. Daarom kozen we er op eigen initiatief maar een uit, waaronder ik in graafhouding poseerde voor de lens van M.'s toestel. Want niet voor niets is *Toeristen dienen zich als toeristen te gedragen. Ja toch?* de laatste regel van mijn proefschrift *De Waarheid als Metronoom.*

Ietwat gedesillusioneerd begaven wij ons naar de *Val sans Retour*, een nabij Tréhorenteuc gelegen vallei waar de fee Morgan-le-Fay een groot aantal ridders gevangen hield die zich jegens hun gade ontrouw hadden betoond. Ze hadden het prima daar, ze mochten er alleen niet weg. Tot Lancelot - hij weer! zieke bederver van al wat mooi en aardig is - hen allen bevrijdde. Nu wijzen er bordjes heen, en die volgden we. Het was een stevige klim over een pad dat langzaam verhardde tot gesteente, begroeid met gele en paarse bloemen. Er moet niet lang geleden een brand hebben gewoed, want de bomen wezen zwart en peinzend omhoog. We klommen en klommen, en plotseling waren we op de top van de berg - we kregen een wat aflopende vlakte in het oog die abrupt in het niets leek te eindigen. We liepen naar de rand, en keken daar neer in een diepe donkergroene vallei. Langzaam, hand in hand, stap voor stap, even rusten, stap voor stap, zijwaarts als de kreeft, daalden we de rotsen af. Halverwege drong het zachte gemurmel van een beekje tot ons door, en zoet rumoerde de wind door het lover.

We bereikten het bos en gingen zitten aan de beek. Het leek ons dat je, zelfs al mòcht je weg, hier toch altijd blijven zou. Lichtgroen licht viel door het balderdek, vlekjes zonlicht speelden op de oude stammen. We zwegen en we zeiden niets.

Na enige tijd besloten we om door het dal, om de berg heentrekkend als het ware, naar de auto terug te keren. En zeker, we vonden de juiste weg. Al snel namelijk viel het ons op dat bij iedere twijfel oproepende tweesprong wel een boom stond waarop een rode en een witte streep geschilderd waren. Bussenvol Japanners werden op deze route losgelaten, bedacht ik

wrang, duizenden Duitsers voelden hier hun bloed met de mossige bodem verwant. En ik, die dacht een Kelt te zijn, ik zag een Vlaamse Gaai en vond dat al heel bizonder. Zo gaat dat - sprookjes staan in boeken, en wie ze zelf beleven wil, die moet maar schrijver worden.

- de man -

Ik zie de draagbaar die mij droeg,
weg van de klok, weg van het wier,
de golf die naar mijn leven stond
en openbrak in dromen. Ze dragen mij
de heuvel op en zingen hun smart:

Hij kwam van vleermuizen en bronnen,
het grote meer heeft hem gebaard.
Hij heeft de golven overwonnen
waarover hij naar moeder vaart.

- de steen -

soms daal ik nog mee in de dans
van het water het voorjaar
trekt ons naar het dal

water wordt geur wordt
een dorp in de wolken
en regen stroomt neer
langs de steen die ik ben

- de poes -

liefste de dans
van de zon op mijn vacht
hoe wit ik dan was als jouw grijs
als je lacht liefste

wacht ik als altijd
een hand op de nacht

- de man -

Altijd ben ik waar ik werd begraven,
waar meeuwen haast doorschijnend zijn
boven de rots richtte men stenen op,
uit verre streken aangevoerd:

ik zie een graf waarin ik lag,
vuur woedde om de stenen.
Toen werd het stil. Ik bleef alleen.

Water sleep rots, rots viel in zee.

Ik droomde schepen toen ik waakte,
nu ik droom gaan ze voorbij.

[Vervolg Het graf van Merlijn]

Op het *Château de Comper* werd Viviane, de latere minnares van Merlijn geboren, en zij was het die in datzelfde kasteel Lancelot opvoedde. In de bossen achter het kasteel bevindt zich het graf van Merlijn. Dat lijkt in tegenspraak met het verhaal van de slapende Merlijn, maar die tegenspraak wordt opgeheven door het feit dat er in Ierland, Wales en Bretagne tientallen graven van Merlijn bestaan. Dus we begaven ons vol goede moed op pad.

Direct al stieten wij op een driesprong. Twee wegen waren afgesloten door een houten hek, de derde leidde naar een meer. Hoewel mijn intuïtie me uitlegde dat we verkeerd liepen, kozen we toch de derde weg. Na enig nadenken was ik het daar mee eens - ik was zó begerig het graf te zien, dat *ik* in ieder geval volkomen open stond voor de geintjes die Merlijn mijn geest op kon leggen. Rechtsaf dus, naar het meer.

Een half uur liepen we langs de oever; water en drassige gronden rechts, bomen en kreupelhout links. Toen hielden meer èn pad op. Een vaag spoor leidde links het bos in. *Wie terugkeert op z'n schreden komt nooit in het verleden!* Linksaf dus, naar waar sompige aarde en lelijke horzels een hels zoemen om onze koppen veroorzaakten - een zoemen dat niets met heiligheid had uit te staan. Voort gingen we, onze armen molenwiekend naar de insecten, onze voeten wegzakkend of uitglijdend in de drab, vlinders dansten voor ons uit. Al wat vliegen kon wou er wel zijn, maar van de rest van de fauna geen spoor. Tot we plotseling opschrokken van gekraak in het kreupelhout - een eekhoorn schoot bruin en glanzend langs een stam omhoog.

Dit was gewoon een dierenbos, beseften we, en verder niks. Niks geen graf, niks geen schemer als van oerbesef. Hij is niet dood, hij leeft!, vonden we, en sloegen weer linksaf, want dan kwam je vanzelf weer terug waar je begonnen was. Open plekken en omgevallen woudreuzen. We spraken over wilde zwijnen, en hoe je die het best bestrijden kunt: als het dier op je afspringt moet je je razendsnel op één knie laten zakken, en dan opeens het grote mes omhoog steken, zodat het beest zichzelve openrijt - zie hoofdstuk I van *Het slot op de Hoef.* Bij een wilde eland was het allemaal een stuk eenvoudiger, die grijp je stevig bij het gewei, je slingert je op z'n rug, en maakt in dolle vaart een rit tijdens welke je hem zoete woorden influistert:

> Lieve Eland, *ik* ben het maar, ik... Sjoerd. Altijd heb je zonder het te weten naar mij verlangd, je wist het niet. Maar ik, ik heb het altijd geweten, en nu ben ik gekomen. Uit een vreemd en ver land ben ik gekomen, om je 's avonds voor te lezen uit boeken die ècht zijn gebeurd. Rustig nu, vriendje, verminder je vaart. Rustig, rustig, laat ons zachtjes flank aan flank de vrede vinden.

Of zoiets.

Daar wordt zo'n beest ontzettend rustig van, dat kan ik je vertellen. Hij stopt, en jij stapt af. En terwijl hij met z'n zachte snuit teder en tastend je lippen beroert steek jij, meedogenloos en wreed de hartsvanger tussen de elfde en de twaalfde rib.

Onoverwinnelijk waren we, dat stond wel vast. De dieren zwegen, maar de horzels zongen van het bloed. En opeens overviel me het gevoel dat ik in de weken voor we op reis

gingen voortdurend met me meegedragen had: een ongezonde hang naar de mystiek die eens bestond en heel misschien, als je je hele lijf er voor openstelde, nog wel bestond. Hoe dichter we echter bij de beloofde wouden kwamen, hoe gewoner en concreter alles werd, en bij het betreden van de gewijde aarde was ik toerist in korte broek. Maar nu was het anders. Het heilige gevoel op een drempel tussen onze en de echte werkelijkheid te staan kwam terug. Per ongeluk ben ik dan wel uit flauwekul geboren, bedacht ik, maar hier is waar ik eeuwenlang gewoond heb en nòg woon. Al jaren weet ik dat ik eens Kelt was, al is die geest nu dan ook gereïncarneerd in een afwasteiltje. Oh Vader, ben ik hiertoe weergekeerd op aarde?

- de steen -

nu rust ik op de grenzen
van een dode man
ben ik de hand
waarin zijn dromen zich vertonen

tot mijn vuist zich balt
om teugels van een houten paard
draaimolen van de zon
gaat rond en tijd wordt wit

- de poes -

ik speel nu alleen
dat de man die mij draagt
een droom is of mij
als een droom met zich draagt

als liefde zo wit
smelt je samen met mij
die nacht in de velden
de dans is voorbij

Het lied van de goudvink

Gisteren reden we van Ploërmel naar Carnac. Onderweg passeerden we Elven, we reden richting Quiberon, en de provincie heet Morbihan - we zijn nog steeds in Keltenland, zoveel is duidelijk, en de dromen zijn gekomen - als altijd. Een hemel vol sterrenlicht ging aan de droom vooraf, verpletterend. Alles werd helder in m'n hoofd, met open mond stond ik te staren. We zagen een vallende ster en natuurlijk vertelden M. en ik elkaar de verhalen die we allebei zo goed kennen en koesteren. Ardmore, Zuid-Ierland, deze keer. De zomer waarin we zonder tent rondliftten, die nacht waarin we in een weiland sliepen, op onze rug in pasgemaaid gras. We staarden de nacht in en konden niet slapen van de hoogtevrees. Duizenden knipogende sterren in een hemel die zwart was als de aarde wanneer resten sneeuw nog langs de kant van de sloot liggen. We vroegen ons af waarom vallende sterren altijd maar vallen en nooit eens stijgen. Maken zij zich ook al druk om zwaartekracht? Daar kiezen we toch regeringen voor!

Morgen gaan we het schiereiland Quiberon op. Dat zal prachtig zijn, want het buitenland is een wondere wereld: Quiberon bijvoorbeeld is een schiereiland dat met een lapje grond ter breedte van een HEMA in een provincieplaats vastzit aan de rest van Bretagne. Links en rechts zijn stranden die breed aflopen naar de oceaan. Duinen zijn er ook, net als bij ons dus, en ook hier staan ze vol bunkers, waarover een gigantische kazerne toezicht houdt. Soldaten zweten in hun narrenpak.

Dan, als je naar het Zuiden rijdt, waaiert het land aan beide zijden uit. Links blijft het vriendelijk en vlak, met witte pasgebouwde villa's aan gouden stranden overvloeiend in 't azuur - wat duur is moet je duur beschrijven! - maar wij zullen rechtsaf gaan. Daar immers slingert de weg zich door de oude vissersdorpjes... We drinken koffie en kijken uit over zee. De haven ligt vol bootjes, maar er is geen water. Het water is even sigaretten gaan kopen. Rotsblokken komen bloot bij eb, sommige zijn zó groot dat ze een naam krijgen. Kaal en troosteloos - een steen met zoute randen - heet je dan bijvoorbeeld ‘Ile de la Truie’.

Dan komt het feest waarvan de dichter schreef. De dorpen trekken zich bescheiden terug, de weg wentelwiekt omhoog. Zanderig is die weg, rechts ervan duikelt je blik de afgrond tegemoet, tientallen meters onder je raaskalt de zee. De zon brandt fel, meeuwen staan doorzichtig haast tegen de hemel. Bovenop een hoge rots - dor en blauw gras houdt het zand op z'n plaats - staat een dolmen. Stenen, gerangschikt in de vorm van een hoefijzer met daar bovenop een deksteen. Hier is een man begraven. 't Moet een gewichtige man geweest zijn - voor je al die stenen de berg op gaat hefbomen bedenk je je wel drie keer. Waarom ligt hij juist hier?

Er liggen chocolade-wikkels en flarden WC-papier in het graf, maar daarover wil ik niet schrijven. Af en toe stappen we uit de auto om de grotten die de ANWB-gids ons beloofde te vinden. Maar echte grotten vinden we niet. Wel vrij ondiepe, zo'n tien meter hoog. Er sijpelt water langs de wanden, het zet het gesteente in een gloed alsof het door een bioscoopschilder verguld is.

Wat valt er meer te zeggen van die woeste pracht? Het vreemde gevoel dat je overvalt? Moet ik het daarover hebben, het vreemde gevoel dat je hier thuis bent, klauterend en klimmend, glijdend en dansend als een hinde langs de afgronden? ‘Ik máák wat mee!’ zei de oude krant tegen de wind, en *ik* voel me net een hele beroemde schrijver uit de jaren dertig. Ik zit te schrijven aan een wrak tafeltje op een grasveld. Onder de zon. M'n buik bolt blinkend van de zonne-olie over de rand van mijn korte broek. Net als bij alle beroemde

schrijvers.
'tIs een uur of één des middags. Dirigent, één witte wijn, een zachte harp, goudvinken, en de zon. De bloemen die we plukten drogen prachtig in de boeken.

Carnac is het Zandvoort aan Zee van Bretagne: brede wegen, twintig campings, terrasjes, en de Volkskrant van gisteren. Warm en altijd een briesje. Je hebt hier de *Avenue des Druïdes*, duizenden dolmen, en bij iedere supermarkt staat wel een groot bord met de beeltenis van Panoramix, de druïde uit Asterix. Dat ontneemt je de energie om verder te speuren naar wat het verleden ooit te bieden had. Panoramix staat zelfs afgebeeld in een wetenschappelijk werkje over de druïden, en het dikke boek over ‘*De Grote Volksverhuizing*’, dat ik lees, opent met de excuses van de schrijver: ‘Voor mijn kinderen (...) met het verzoek er begrip voor te hebben, dat Asterix en Obelix niet in dit boek voorkomen.’ Zo tussen het schrijven door ren ik dan ook naar het strand - net als een schrijver uit de dertiger jaren.

En ik rook er goed van, ik drink thee, en boven mij zingt de goudvink van een oud volk dat verloren ging. Ik schrijf het lied van de goudvink, en jij zult het ontvangen. Tenminste, als ‘livres et journeaux pour les malades’ inderdaad ‘overige bestemmingen’ betekent.

- de man -

Nu rust in storm mijn visioen,
onzichtbaar voor wie mij niet werd

wist ik van vleermuizen en bronnen.
Ik wist van goud maar heb gezwegen,
verdronk in wat ik had verzonnen -
ik heb m'n droom zo lief gekregen.

- de steen -

de droom een baan van licht
dat uit een hoge kermis valt

een kleine ronde kus
doet wonderen op steen

Nawoord

Annecy, een zomer later

Lieve vriend,

Ik schrijf deze brief met m'n gezicht naar het Zuiden, waar de zon hoog en heet in de touwen hangt. Links van mij wazig de bergen aan de overkant van het Meer van Annecy, met lichte vlekken sneeuw; rechts de lagere, en dus geheel beboste bergen aan deze kant. De wind stuurt wolkjes van West naar Oost. Er geuren bloemen waarvan ik de naam niet ken, ze wiegen in de wind. En 's avonds komen de vleermuizen uit hun spelonken. Ik drink koude thee en rook een sigaartje. Het is dus mooi en warm hier, en alles wat je graag zou doen kun je hier doen: zwemmen, bergbeklimmen, ijsjes eten, spelevaren, bridgen, windsurfen, lang en uitgebreid ontbijten in de blauwe ochtend... maar toch missen we iets.

Vlak achter ons huis leidt een steile weg de berg op. Na zo'n tweehonderd meter begint het bos. Samen met de kleine F. beklom ik de bedding van wat in het voorjaar wel een snelstromende beek vol smeltwater zal zijn, maar nu niet meer was dan een verzameling keien waaraan glad mos zich vastklampte. Af en toe rustten we wat, en tijdens een van die pauzes wees F. me op een enorme grijze steen.

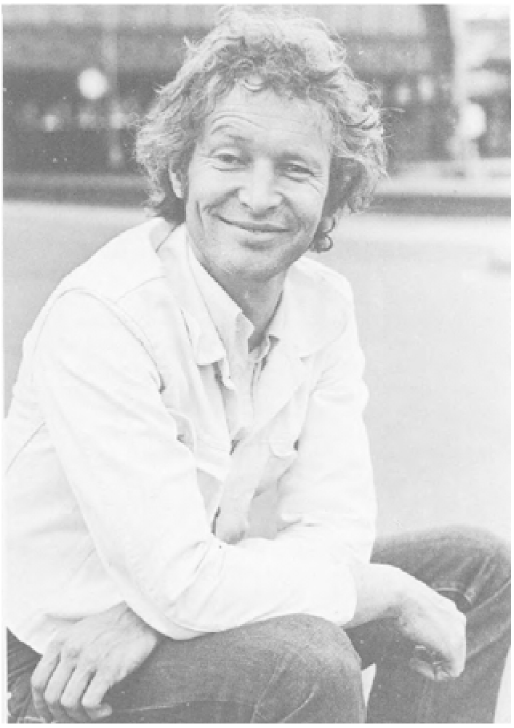
‘Dat,’ zei ze, ‘is de oude koning van het bos.’

Een man kwam ons tegemoet, bergafwaarts, een oude man. Links van hem liep een witte poes, rechts een donker gekleurde. De man liep recht op ons af, maar de witte poes bleef achter, leek bang voor ons. De man kwam terug en nam haar op z'n arm. Zo passeerden ze ons. Tien meter verderop sprong ze van de arm en verschool zich in de struiken langs de bedding. Ze was niet bang voor ons, begrepen we, ze wilde alleen dat we weg zouden gaan - wij hoorden op die plek niet thuis. Het was de plek van haar Geheim.

Zo vulde de steen zich met betovering en leven, een naam. Deze steen ligt *dus* in Bretagne, dacht ik, en niet hier. Want hier zijn stenen steen, en grote stenen heten rots, en grote rotsen berg, en nooit zijn zij een slecht vermomd verhaal - als in de dromen over het Westen.

N.B. Fragmenten uit het gedicht werden eerder gepubliceerd in *Mandala.*

Kijk, volwassenen, hoe aardig ook, zijn natuurlijk wèl tuig van de richel
Peter van den Hoven in gesprek met Guus Kuijer



Guus Kuijer.

Guus Kuijer is bij de meeste mensen bekend als de succesvolle kinderboekenschrijver van vooral de Madelief-boeken. Slechts weinigen hebben ook zijn werk voor volwassenen gelezen: twee verhalenbundels en een roman, geschreven vóór hij kinderboeken begon te publiceren. Het is opmerkelijk dat in vrijwel alle artikelen van de laatste jaren die aan Kuijer zijn gewijd, deze boeken ontbreken. Ten onrechte. Voor een goed begrip van de ontwikkeling van zijn schrijverschap is het noodzakelijk Kuijers boeken voor volwassenen niet los te zien van zijn kinderboeken.

Hij debuteerde in 1971 met *Rose*, *met vrome wimpers*, een bundeling korte verhalen die over het algemeen zeer goed door de kritiek werd ontvangen. Zijn stilistische bekwaamheid, compositorisch vermogen en intrigerende themabehandeling werden genoemd, en hij werd daarmee meteen een van de veelbelovende jongeren in het begin van de zeventiger jaren. Wat in dit eerste boek sterk naar voren komt is het onvermogen van de erin optredende jongeren (- *Adriaan*, *met de vrome wimpers*, *Helene met de lidtekens*, *beeldschone Edgar*, *noem maar op*, *ik zal het nooit meer over ze hebben*: Kuijer op de achterflap over enkele personages -) om met elkaar en met de werkelijkheid om hen heen tot overeenstemming te komen. Ze zijn onmachtig in een belemmerende groei naar volwassenheid blijven steken, tonen een geremdheid die zinvolle communicatie onmogelijk maakt en leven in een allesoverheersende, maar niet duidelijk te localiseren angst voor het noodlot, de dag van morgen, de dood. Geen vrolijk boek, integendeel; afstandelijk geschreven met een ironische, soms sarcastische ondertoon, vol bizarre fantasie, die Kuijers neiging tot absurdisme duidelijk laat zien. Lang niet alles is even duidelijk in het boek, maar wel intrigerend en verrassend.

Zijn tweede boek, de korte roman *Het dochtertje van de wasvrouw*, is duidelijk minder geslaagd. Het verhaal van de twee overjarige, in hun relaties vastgelopen jongens Wim en Gijs op zoek naar het meisje Femke, dat in een aantal romantische gedaanten door het boek wandelt, is conventioneler van stijl, minder uitdagend van toon en laat na lezing sterk het gevoel achter dat de schrijver er niet uitgekomen is. Het boek is wel gecentreerd rondom een aantal thema's die we ook in de eerste verhalenbundel tegenkomen: het verlies van de jeugd, de angst voor de ouderdom, de dood, de onmogelijkheid tot werkelijke communicatie. Het waartoe-zijn-wij-op-aarde-onderwerp komt nogal eens op een geforceerde manier door het magere verhaal naar boven:

> Altijd maar die vrolijkheid en de schaterende lach boven de graven van zijn vrienden. Je bent alleen makker, een moeder zul je nooit meer krijgen, je vrienden gaan dood, je vriendinnen worden hoe langer hoe ouder, minder in aantal en lelijk. Sterf. Sterf dan toch. Maar niks hoor, juist jij die zo nodig vrij moest zijn, jij sterft langzaam, over jaren uitgesmeerd, niet meer tot liefhebben in staat, vastgebonden aan je lijf, gevangen in je seniele hersens.

Zulke passages worden wat al te nadrukkelijk in evenwicht gehouden door ironisch commentaar, woordgrapjes, gedichtjes, maar het zijn mislukte pogingen tot bevrijding van een loodzwaar, nogal calvinistisch aandoend noodlot dat de hoofdpersonen vanuit hun jeugd hebben meegekregen. De lijn van het verhaal, met soms detective-achtige trekken, vervaagt naar het einde toe en lost op in een luchtledig dat àl te duidelijk bedoeld is om de lezer ademnood te bezorgen: kijk eens hoe uitzichtloos het allemaal is. De kwalifikatie: interessant, maar het heeft me weinig beroerd, ligt voor de hand; teveel verzinsel, te weinig leven.

Leven in een verzinsel

> Je leeft in een verzinsel. Een glazen bol is het, die sneeuwt als je hem schudt. Je staat met handen en voeten tegen het glas geplakt, terwijl je haar langzaam wit wordt.
> Verzinsels leven in jou, je wriemelt ervan. Als je ze allemaal uit moest kotsen ontstond er een rivier zo breed als een tweebaansweg, van hier naar de zee, waar rivieren hun 'mond' plegen te hebben.
> Je bent een verzinsel. Iemand heeft mij bedacht. Nu ben ik iemand. Voor zolang. Als hij me uit zijn gedachten zet ben ik er niet meer. Maar nu loop, denk, werk ik nog, omdat hij het nodig vindt. Ik niet.

Zo opent het titelverhaal uit de bundel *De man met de hamer*, en het citaat is kenmerkend voor Kuijers eerste drie boeken. Bovenstaande zinnen worden genoteerd door een zekere Henk, een van de hoofdpersonen in een aantal verhalen uit de bundel, die schrijft en door middel van zijn pennevruchten de werkelijkheid om hem heen tracht te beheersen.

Hij is de schepper van verhalen, die een substituut vormen voor de realiteit om hem heen; zijn verbeelding, zijn grillige fantasie zet hij in tegen het hem achtervolgende lot: de man met de hamer; officieel een verzinnebeelding van het noodlot dat coureurs of vliegeniers achtervolgt, uiteindelijk de dood. Duidelijker dan in zijn eerste twee boeken, virtuoser van stijl en soms nadrukkelijk op zijn schrijverschap betrokken, zijn de verhalen van deze bundel - die door de steeds terugkerende hoofdpersonen in wisselende situaties lijkt op een roman in stripvorm - de vertaling van Kuijers zoeken naar een identiteit, naar zinvolle communicatie. Vooral het zoeken naar iets of iemand is van belang, omdat alleen daardoor zijn bestaan zin kan krijgen. Vandaar ook dat Kuijer op een gegeven moment uitroept (door de stem van Henk):

> Jezus Christus, waarom is er nooit iemand buiten mij, ik heb alles al bedacht voor het gebeurt en nòg blijft die stomme hoop dat er ooit éen uitzondering zal zijn, dat ik ooit zal kunnen zeggen: daar is iemand anders, die kan ik niet bedenken, die is buiten mij, die ziet mij.

Een nogal religieuze, bijbels aandoende passage, zoals er wel meer voorkomen in dit boek, dat trouwens ook sprekende hoofdstuktitels heeft als: *Henks Lijden*, *Eerste aankondiging*, *Tweede aankondiging*, *Derde en laatste aankondiging* en *Goede Vrijdag.* God schiep de mens, zo heet het, al is het voor die mens allerminst duidelijk met welk doel dat gebeurde; gevolg is een verward zoeken naar de zin van het leven om aan de dood te ontkomen. Al schrijvende lijkt er een mogelijkheid: de schrijver creëert zijn eigen hoofdpersonen en bouwt de realiteit om tot een literaire

werkelijkheid met behulp van zijn fantasie. Een werkelijkheid waarin je de angst kunt weglachen en het mogelijk is je ironisch te *verheffen op de wolken van je geest.*

Kuijer zet de lezer in *De man met de hamer* (- op het omslag van het boek staat overigens een foto van een man *onder* de hamer -) een aantal realistische absurditeiten voor, grillige situaties en bizarre dialogen. De jongen Thomas die met zijn seniele grootmoeder in een oud pakhuis woont; Marianne, een vrouw zonder armen voor wie Henk een hopeloze liefde heeft opgevat; een dolle rit door de stad met op de achterbank van de auto een dode man; een reclame-huwelijk in de etalage van het warenhuis ‘De Mierenhoop’; een directeur die vanwege toenemende jeuk in zijn anus een eind aan zijn leven maakt... En niet te vergeten Henk: er wordt brand gesticht in zijn huis, zelf is hij de hoofdverdachte. Hij timmert zijn huis dicht, vlucht het veld in tot de politie hem vindt en ruw in elkaar slaat. *Ze slepen hem weg. De celdeur sluit hermetisch, als een grafsteen.* De laatste zinnen van het boek.

Guus Kuijer:

‘*De man met de hamer*, maar ook de andere twee boeken, vertonen de typische opzet van iemand die talent heeft voor het korte-baan-werk. Het schrijven van niet te lange verhalen ligt me, ik maak liever een korte vertelling waarvan ik denk dat die af is. In een volgend verhaal, of misschien zes verhalen later, kan ik een bepaald idee dan weer verder uitwerken, of op iets terugkomen. Vandaar ook die terugkerende personen in de verschillende verhalen, al is het inderdaad zo dat ze weinig ontwikkeling vertonen: ze blijven hetzelfde en niemand verandert wezenlijk.

Dat absurdisme, die constante uitvergrotingen van stukken werkelijkheid, die je in alle drie de boeken terugvindt moet je vooral zien als een manier om de realiteit te veroveren, er greep op te krijgen: niet beven uit angst voor de raadselen, maar lachen om de gekte ervan. Schudden van het lachen om de maffe toestanden die je meemaakt. Ik denk dat het overdrijven van de gekte van de werkelijkheid, een soort veroveren is op je angst ervoor; probeer het maar zo gek te maken dat je kunt lachen, alhoewel, lachen is natuurlijk toch een angstexplosie.

De visie die in die boeken tot uiting komt is van een naargeestigheid en benauwdheid, die alles te maken heeft met de wijze waarop ik toen in de werkelijkheid stond. Ik wilde als kind gedurende lange tijd niet volwassen worden. Dat weet ik niet van mezelf, dat weet ik omdat ik officieel getest ben. De conclusie was: hij is zo'n slechte leerling, niet omdat hij niet kan leren, maar omdat hij niet volwassen wil worden. Dat is me later allemaal verteld. Nu kan ik dat ook helemaal terugvinden in mezelf. Ik wilde niet volwassen worden omdat het volwassenheidsbeeld me niet beviel. En dat bevalt me nog steeds niet, en ik vind dan ook, achteraf, dat ik gelijk heb gehad. Alleen, ik heb blijkbaar niet gezien dat er nog andere mogelijkheden waren om volwassen te zijn, dan die ik voor me zag. Volwassen zijn betekende toen voor mij: breken met mijn kinderlijkheid. Je kunt geloof ik rustig zeggen dat ik me vanaf m'n zeventiende gewoon ben gaan aanpassen, en dat had gedeeltelijk voordelen: ik was plotseling een zeer geslaagde leerling, van het niet kunnen leren was geen sprake meer. Maar van de andere kant ben ik ook volstrekt naast mezelf gaan lopen, want wat ik probeerde was zo volwassen worden als de volwassenen waar ik zo'n hekel aan had: je plicht doen, je taak vervullen, op een bijna ziekmakende manier. Misschien was ik in die tijd ook wel een beetje ziek. Het heeft tot aan *Rose*, *met vrome wimpers* geduurd voordat ik daar langzaam van los kwam, al wist ik dat toen nog niet.

De angst voor de werkelijkheid zoals die is, voor breekpunten

in het leven, voor de langzame dood, voor je medemensen, voor alles eigenlijk, die angst die in mijn eerste boeken zo'n overheersende rol speelt is als reaktie ook niet zo verwonderlijk als je een weg bent ingeslagen die blijkbaar helemaal tegen jezelf is gericht. Als je in een toestand verzeilt raakt dat je zózeer iets nastreeft - die geaccepteerde volwassenheid namenlijk - wat je eigenlijk niet bent, en ook niet wilt zijn, dan kom je op een bepaald moment in een toestand terecht dat je gaat denken: ik ben helemaal niets, ik ben hol, ik heb geen eigen identiteit, geen eigen zelf, ik ben niemand. En op dat moment wordt de buitenwereld verschrikkelijk bedreigend, je komt in een soort paranoia terecht, iets dat je bij schizofrenen wel aantreft.

Foto: Feddo van Gogh, vormgeving Alje Olthof.

Ik was inmiddels van de kweekschool af en had een baan als onderwijzer in Didam. Ik woonde in Terborg. Die eerste tijd werd door een zekere gespletenheid gekenmerkt: in Didam wàs ik iemand, onderwijzer, ik had er een taak, als ik daar over straat liep voelde ik me best lekker; maar in Terborg was ik niemand, ja, iemand die in een huis woonde, die er wat vreemd uitzag, die hier eigenlijk niet thuis hoorde. Niemand kende me, en ik kende niemand, want mijn vrienden, en dat is nu nog zo, wonen in de Randstad. In Didam had ik een identiteit, in Terborg niet. In Terborg schreef ik aan *Rose, met vrome wimpers* in het besef dat ik in Didam een heleboel onderwijzer was en hier een heel klein beetje schrijver. Ik was blijkbaar niet in staat om uit mezelf een soort identiteit te voelen. Ik heb inderdaad twee of drie jaar lang met de overgordijnen van m'n huis dicht gezeten. In *De man met de hamer* laat ik dat nog verder gaan: Henk spijkert het huis dicht. Ook die brandstichting en dat verhoor door de politie berusten op eigen ervaringen uit die tijd. Dat bijzonder wankele identiteitsgevoel leidde er toe dat ik mezelf als een mislukkeling, een zwakkeling zag, die meteen in elkaar getimmerd zou worden als ik m'n neus buiten de deur zou steken.

Het dochtertje van de wasvrouw is een poging om die identiteit terug te vinden en tegelijk eenvoudiger te gaan schrijven. De thema's van de verloren jeugd, de naderende ouderdom, de angst voor de dood speelden in die tijd erg in mijn

Amsterdamse vriendenkring en ik dacht dat je wel ongeveer in die richting je identiteit moest zoeken, zoiets van: je moet zo zijn als je vrienden. Dat beheerst ook erg de sfeer van het boek: ouwe jongens onder elkaar en het leven als een doorgezakt swing-feest met af en toe wat hallucinerende trekjes. Het is mislukt omdat ik zo niet ben, ook de poging om eenvoudiger, begrijpelijker te gaan schrijven kwam er niet uit omdat ik er nog niet aan toe was en toen werd het dus oppervlakkig. Bovendien is het boek te haastig geschreven. Het klinkt een beetje lullig, maar uiteindelijk kan ik wel zeggen dat ik toch goed terechtgekomen ben, gewoon omdat ik in de gaten kreeg dat ik niet op een geforceerde manier moest leven om alsmaar te voldoen aan dat beeld van een aangepaste volwassenheid. En ja, het dagelijks leven is óok zo'n beetje op z'n pootjes terechtgekomen door Corrie, die aan dezelfde school lesgaf als ik, gewoon omdat die een gezond gevoel voor eigenwaarde heeft. Nou, daar leer je een hoop van, en van verhuizen, een nieuwe omgeving, maar dat kwam toch pas later. Ik geloof dat het heel eenvoudig en heel kitscherig zo zit: je moet voor iemand iets betekenen en anders voel je je 'n prul. Zo simpel zit dat geloof ik. Simpelheid, eenvoudigheid, niet dat opgeblazen gedoe, maar gewoon doen zoals je eigenlijk bent.

Ik kreeg behoefte om niet meer zo ingewikkeld te schrijven. Taal kun je gebruiken om geweldige rookgordijnen op te trekken, en daar is taal niet voor bedoeld. Als je voor volwassenen schrijft kun je met prachtige literaire volzinnen geweldig corrupt zijn. En het staat natuurlijk interessanter als je ingewikkelder, komplekser, moeilijker schrijft; je roept al gauw het gevoel op van: zo iemand moet wel heel diepzinnig zijn, want ik begrijp er niks van. En het kàn ook interessant zijn, de manier waarop je je verstopt, maar als je voor kinderen gaat schrijven, dan kun je dat niet maken, die prikken daar gewoon doorheen. Literaire verhalen vervelen kinderen ontzettend gauw, die denken meteen: verrek 't is helemaal niet spannend en ik kan ook al niet lachen. Dat opblazen van een simpele gebeurtenis tot een hele bladzijde woorden en zinnen, dat durf ik voor kinderen niet. Toen ik met de afronding bezig was van *De man met de hamer* begon ik eenvoudige verhaaltjes te schrijven. Naar vorm en inhoud vond ik mezelf een beetje terug kun je zeggen. Daar is tenslotte *Met de poppen gooien* uit ontstaan'.

De Madelief-boeken

Momentopnamen uit het leven van drie jonge kinderen, die in dezelfde straat wonen en veel met elkaar optrekken. Uit de eigentijdse verhaaltjes blijkt duidelijk dat de kinderen-van-nu leven in een erg complexe verwarrende wereld,

veroorzaakt door de steeds veranderende normen van de volwassenen. Allerlei maatschappelijke situaties worden door de verhalen heengevlochten maar nergens nadrukkelijk aan de orde gesteld. Ouders komen niet naar voren als ideale wezens op de achtergrond, maar als levende mensen die ruzie, problemen en eigen wensen hebben. Er zijn gewone, ouderwetse of hippe vaders en moeders - en zonder vader kan het ook. De kinderen zijn op hun kinderlijke manier met allerlei dingen bezig. Van verhaal tot verhaal groeit een duidelijk beeld van de geaardheid en de gezinsomstandigheden van de drie hoofdpersonen.

Aldus het juryrapport ter gelegenheid van de toekenning van de Gouden Griffel voor het beste Nederlandse kinderboek van het jaar 1976 aan *Met de poppen gooien*, het debuut van Guus Kuijer als kinderboekenschrijver.

Meteen met dit eerste boek maakt Kuijer duidelijk waar het hem om te doen is, en waarin hij zich van andere schrijvers voor jonge kinderen onderscheidt: de opheffing van de scheiding tussen de wereld van de volwassenen en die van de kinderen. Madelief, Roos en Jan-Willem, de drie hoofdpersonen uit het boek, leven in een werkelijkheid die vol tegenstellingen zit en hebben net als de volwassenen hun goede en slechte kanten. En die worden getoond ook, alleen zonder het bekende moralisme dat vooral in kinderboeken voor kleintjes zo welig tiert. In korte, bondige verhaaltjes, die uiterst geschikt zijn om voor te lezen komen allerlei heel gewone situaties aan bod: een moedervis in een aquarium en een deftige tante, een zieke duif en een maffe dokter, doodschieten op tv en zout leggen op een slak, enzovoort. De verhaaltjes hebben een open eind, zijn met veel inlevingsvermogen geschreven en zijn vooral in de dialogen erg sterk. Aan het eind van *Met de poppen gooien* verhuist Madelief en in het tweede boek: *Grote mensen*, *daar kan je beter soep van koken* woont ze in een nieuwe buurt en maakt ze kennis met Robbie *Ammehoela* de Rover, een beetje teruggetrokken, eigenzinnige en zelfstandige jongen die in een dichtgespijkerd huisje woont. Er zit in dit boek meer lijn dan in het eerste, alhoewel ook hier de struktuur nog erg los is. Wat ook meer naar voren komt is het

besef - vooral bij Madelief - dat je als kind groter wordt en langzaamaan volwassen aan het worden bent. Het optreden van de grote mensen is vaak verwarrend. Als Robbies vader thuiskomt van zijn werk en zijn vrouw vraagt hoe het was zegt hij: ‘Waardeloos.’ Madelief snapt het niet, en het lijkt haar alweer wat minder leuk om groot te zijn. Toch blijven dat incidenten, maar ze zijn meer aanwezig dan in *Met de poppen gooien.* Kuijer laat kinderen zien zoals ze echt zijn, zonder idealisme of neerbuigende vertedering. Ook kinderen kunnen op sommige momenten achterbaks zijn, een situatie uitbuiten of hard zijn tegenover elkaar. Net zoals volwassenen.

In zijn derde boek over *Madelief: Op je kop in de prullenbak* heeft Kuijer de belevenissen van zijn hoofdpersoon en haar speelkameraadjes bij elkaar gebracht rondom een centraal thema: de school. Er is in dit boek, naast Madelief, vooral

plaats voor kinderen die op een of andere manier met moeilijkheden te kampen hebben: Hermientje, een gesloten kind dat weinig zegt en een beetje eenzelvig is; Peter, die grote moeite heeft met schrijven, iets wat hij altijd al heeft moeten horen en die bovendien door de schoolinspecteur uiterst onpedagogisch de hoek wordt ingetrapt; Robbie, die leesproblemen heeft, is blijven zitten op de vorige school en in zijn eentje op de gang heeft leren lezen; Henk die meer van gymnastiek en voetballen houdt dan van taal en rekenen; en Brigitte, die eigenlijk op een andere school thuishoort, soms wat eigenaardig doet, maar volledig opgenomen wordt door de klasgemeenschap. Ze krijgen les van meester Cowboy, zoals de kinderen hem noemen, een onderwijzer die humor en relativisme combineert met de gave om op een gewone, direkte manier met zijn kinderen om te gaan: het zijn zijn dierbare probleemkindertjes.

De korte vertellingen zijn nu meer op elkaar betrokken, niet alleen omdat ze bij elkaar gehouden worden door het thema school, maar ook omdat de verschillende kinderen steeds terugkeren en zo meer gaan leven als leden van een klasgemeenschap. Van sommige volwassenen kun je overigens een knap troebel soepje trekken: de inspecteur, de fotograaf. Dan is Kuijer op zijn best en staat hij, via meester Cowboy, aan de kant van de kinderen, vol bevrijdende humor en scherp inzicht. Veel zaken die met school te maken hebben komen aan de orde: het lezen en schrijven, toneeltje spelen, de pinnige juf van de eerste, een uitje naar de dierentuin, huisbezoek, schooltje spelen, enzovoorts. Daarnaast worden de individuele verschillen tussen de kinderen beschreven en komen problemen als ‘voortrekken’ op een heel goede manier aan de orde.

Nadat Peter, de moeilijke schrijver, door de plotseling binnenkomende inspecteur wordt uitgefoeterd met: *Het is gekladder! Meer niet!*, volgt een prachtig hoofdstukje waarin de onderwijzer en Peter op de speelplaats met elkaar praten. Zonder dat de inspecteur daar ter sprake komt weet de leerkracht op een sublieme wijze de teruggetrokkenheid, de fantasie en de agressie van het kind op te vangen en er een positieve wending aan te geven. Een staaltje omgaan met kinderen dat voor mij heel wat psychologische handboeken, zoals ze op de Pedagogische Akademie worden gebruikt, volstrekt overbodig maakt. En zo zijn er meer voorbeelden. Jammer alleen dat Kuijer weinig ingaat op het konkrete lesgebeuren en de gedragingen van de kinderen niet verbindt met de inhoud van het onderwijs. Soms maakt hij aanzetten, maar werkt ze niet uit.

Guus Kuijer:

‘Ik ben een zeer slechte en een zeer goede leerling geweest. Vóór de kweekschool een zeer slechte, daarna een zeer goede. Ik weet hoe gemakkelijk het is als je een goeie bent, dan hebben de leerkrachten respect voor je, dan zijn ze zelfs een beetje bang voor je, dan kun je je wel het een en ander permitteren. Maar als je een slechte leerling bent, dan wordt je helemaal niet gezien, dan tel je niet mee. Zeker in het begin, wanneer er in de klas nog geen solidariteit heerst tussen de leerlingen onderling, dan ga je er onderdoor. Het gaat om de kinderen die het om een of andere reden maar matig doen, die zijn de klos, en voor hen is de school een verschrikkelijk instituut.

In de eerste jaren dat ik als onderwijzer voor de klas stond heeft het kontakt met de kinderen wel een hoop in mij losgemaakt, al zijn de invloeden daarvan pas later merkbaar in mijn werk. Langzaam kreeg ik in de gaten dat die geforceerde manier waarop ik volwassen ben geworden onzin is: er zijn andere manieren om volgroeid te zijn. Of eigenlijk: dat volgroeid zijn onzin is, dat je altijd kunt blijven groeien. Het paste op een of andere manier in mijn problemen dat ik met kinderen gekonfronteerd

werd. Ik die met m'n kindertijd probeerde te breken om volwassen te zijn kwam als onderwijzer voor een klas kinderen te staan. Dat is natuurlijk een wonderlijk iets, en die konfrontatie is voor mij van groot belang geweest.

Wat ik bij kinderen meer aantref dan bij volwassenen is een combinatie van onwetend-zijn en willen weten. Een kind weet dat het onwetend is, maar wil heel graag weten. Ik heb dat in de jaren dat ik voor de klas stond dagelijks kunnen ervaren. Dat geeft een levenshouding die ik voorlopig - ik heb ook geen ander woord - maar de kinderlijke noem, omdat je die bij veel kinderen aantreft. Het verschil met de meeste volwassenen is dat zij dingen weten. Punt uit. Volwassenen zijn mensen die niet meer willen weten. Dat tref je bij kinderen haast nooit aan. En àls je het aantreft dan kun je er donder op zeggen dat dat kind heel erg in de problemen zit. Ik geloof dat Theo Thijssen in zijn prachtige boek *Het grijze kind* als hij een aanval op het burgerdom inzet, juist dàt gebrek aan willen weten op de korrel neemt. In uiterste instantie komt het namelijk hier op neer dat je als volwassene ook niks van kinderen wil weten. Hoe vaak merk je dat niet in de relatie tussen ouders en kinderen: ze willen alleen maar iets van hun kind weten voor zover dat kind hetzelfde is als zij. God schiep de mens naar zijn beeld en gelijkenis, maar reken erop dat de volwassene een beeld schept van het kind naar zijn gelijkenis. En o wee, als het kind daar niet aan voldoet. Dat bedoel ik met een ontkinderlijkte volwassenheid en daar was en ben ik als de dood voor.

Je kunt het ook heel goed aantonen met het verhaal van *Robinson Crusoë.* Als Robinson op dat eiland komt, is hij in een wereld die hij niet kent. In feite kun je dat vergelijken met de kinderlijke situatie: hij moet de wereld nog veroveren, hij is een onwetende en zoekt naar mogelijkheden om de wereld te leren beheersen. Op het moment dat *Vrijdag* op de proppen komt verandert hij echter in een wetende, een volwassene, en dan ontstaat er meteen ook een hiërarchische relatie. Hij gaat als het ware op een betonnen sokkel staan en schreeuwt bevelen hoe hij het wil hebben, hoe hij vindt dat *Vrijdag* behoort te zijn. Ik vind dat boek eigenlijk steeds indrukwekkender worden, omdat je een aantal verschijnselen kunt waarnemen dat fundamenteel blijkt te zijn voor relaties tussen verschillende culturen, tussen ouderen en jongeren in onze samenleving, ook nu nog. En wat natuurlijk ook meespeelt: Defoe wilde in zijn naïviteit zeggen dat wilden ook mensen zijn, en dat als je maar je best doet van hen best nog christelijke lieden te maken zijn.

Zo is de houding ten opzichte van het kind nog altijd: zij zijn nu de barbaren, cultuurloos, onvolledig, onvolgroeid en noem maar op. De pedagogie is het hulpmiddel om ze in te vullen, te vervolmaken. De kinderliteratuur is trouwens aan dit soort opvattingen bezweken: het merendeel, en er zijn maar een paar uitzonderingen, bauwt de pedagogie na.

Meester Cowboy heeft wel wat met mij te maken, maar hij is natuurlijk als onderwijzer ook geïdealiseerd. Ik heb geprobeerd iemand te laten zien met al z'n gebreken en feilen, kribbigheidjes en autoritaire trekjes, kortom een mens en geen onderwijspamflet. Ik vind hem aardig, met al z'n rare trekjes, en hij flikt zo en toe ook best heel gewaagde dingen. Wat hij bijvoorbeeld met Hermien doet, dat kind dat niet durft te praten, dat is op het kantje af, maar het kan natuur-

lijk precies het moment zijn geweest waarop dat kon. Er zijn mensen die zeggen: nou, je zet dat kind wel voor het blok. Misschien. Je kunt je ook voorstellen dat ze dat opkontje nog nèt nodig had.

Ik vind, net als Theo Thijssen die ik, met Jan Lighthart, erg bewonder, dat vooral de persoonlijkheid van de man of de vrouw voor de klas het belangrijkste is, en dat de pedagogie, dat wil zeggen de heersende pedagogische denkbeelden, eigenlijk niet meer is dan één grote ster-reclame. Opvoeden tot iets is geloof ik onzin, dat kan niet, het gaat er als leerkracht niet zozeer om wat je zegt, als wel wat je bènt, want alleen dàt is geloofwaardig.'

Het vierde Madelief-boek *Krassen in het tafelblad* heeft niet alleen Madelief als hoofdpersoon, maar ook iemand die er niet meer is: haar gestorven oma. Het begint met de begrafenis (*Oma is dood*, *maar Madelief hoeft er niet van te huilen*) en in het verdere verloop van het boek roept Kuijer oma tot leven; ze wordt een overheersende persoonlijkheid die leeft in de gedachten en herinneringen van de mensen die haar hebben gekend. Maar niet echt goed hebben gekend, en Madelief komt daar langzaam achter:

> 'Toch jammer dat ze nu dood is' zegt Madelief. 'Misschien had ik 'r knuffelen kunnen leren.' Ze durft haar moeder niet aan te kijken. Ze vindt zichzelf behoorlijk eigenwijs. Maar gelukkig, haar moeder lacht haar niet uit. Die zegt: 'Stom hè, daar heb ik nou nooit aangedacht. Misschien was 't je gelukt.'

Subliem is Kuijer als hij de verschillende levensverwachtingen van opa en oma uit laat komen, die er feitelijk de oorzaak van geweest zijn dat oma haar zelfstandigheid en eigen verlangens (*In Nederland wil ik niet blijven*, *Ik zou dichtgroeien en verstijven.*) heeft opgegeven en *als een machientje* is gaan leven. Madelief leert dat ouder worden een proces is dat niet gepaard hoeft te gaan met altijd-gelukkig-zijn. De verhouding kind-volwassene komt een aantal keren heel duidelijk in het verhaal terug. In het mooie hoofdstukje *Ouwe kinderen* staan een paar kenmerkende zinnen: *Opa's en oma's*, *dat zijn heel ouwe kinderen.* zegt opa tegen Madelief, en even later voegt hij er aan toe als ze vraagt waarom mensen dan zo oud worden: '*Om wijs te worden misschien*,' *zegt opa* (...) '*Wat is wijs?*' *zegt opa.* '*Wijs is eh... wijs is geloof ik als je weet dat je een oud kind bent.*' Madelief snapt er niet zoveel van en levert als afsluitend commentaar: '*Ik blijf nog wel even kind.*' *Krassen in het tafelblad* toont een ernstige Madelief, die duidelijk een stuk ouder, 'wijzer' is geworden. Haar onbevangen ontdekkingslust blijft, maar het zoeken naar de waarheid over het leven van haar grootouders - eigenlijk het proberen te weten komen hoe dat moet als je ouder wordt -, dat geconcentreerde zoeken wordt gestuwd door een vastberaden drang tot weten, begrijpen, aanvoelen. In de drie voorafgaande Madelief-boeken leeft ze meer van de ene gebeurtenis naar de andere, weliswaar optimaal en met alle inzet die ze heeft, maar ze is toch minder vasthoudend in het zoeken naar antwoorden op de vragen die ze zichzelf of de omgeving haar stelt.

In het voorlopig laatste boek over Madelief: *Een hoofd vol macaroni* wordt ze geconfronteerd met iets waar ze, net als in *Krassen in het tafelblad*, niet zo goed raad mee weet. Nu echter betreft het heel direkt haarzelf: ze wordt voor de eerste keer verliefd op een jongen en dat brengt haar danig in verwarring. Genegenheid, verliefdheid, agressie en verdriet staan in dit boek op gespannen voet met elkaar en het laten botsen van deze tegenstrijdige gevoelens in het hoofd van Madelief gebruikt Kuijer om in een reeks snelle, korte hoofdstukjes zijn hoofdpersoon te laten

zien in een periode waarin ze vooral met zichzelf bezig is. Volwassenen ontbreken dan ook vrijwel geheel in dit boek.

Madelief wordt verliefd op Tom, de aanvoerder van een jongensbende, die strijd levert met een andere groep, onder aanvoering van Gekke Eddy. Ze raakt verzeild in een jongenswereld, laat er zelfs haar vriendin Tineke voor staan. Madelief zit in dit boek tussen twee types jongens in: aan de ene kant Tom, op wie ze verliefd is, een jongen die haar op een aantal punten de baas is, meer en vooral andere ervaringen heeft maar van zijn overwicht geen misbruik maakt, - en aan de andere kant de jongen Piep, die zich duidelijk afhankelijker opstelt ten opzichte van Madelief. Piep wordt niet alleen uitgebuit door de beide jongensbenden vanwege zijn wat timide en onderdanig karakter, ook Madelief weet hem te gebruiken als ze dat nodig vindt. Dit verschil in gedrag ten opzichte van jongens is ze zich overigens nauwelijks bewust al ontsteekt ze, samen met de anderen, in hevige woede als blijkt dat Piep aangereden is door een auto en waarschijnlijk voor altijd invalide zal blijven. Met z'n allen rammen ze een auto in elkaar als vergelding. En terecht, al zal het moralistische vingertje van menige opvoeder hier wel geheven worden.

De tamelijk zekere Madelief, zoals we haar kennen uit de voorafgaande vier boeken - al wordt ze in *Krassen in het tafelblad* toch ook wel aan het twijfelen gebracht - is in dit verhaal heel wat minder zeker van zichzelf. Ze wordt regelmatig van haar stuk gebracht en ze weet niet goed wat ze met haar gevoelens en konkrete reakties op mensen en dingen aan moet. Ze leert gevoelens kennen die nieuw zijn en in haar bovenkamer voor de nodige kronkelingen zorgen en soms een gedrag ontlokken dat anderen (Tineke, maar vooral Piep en ook wel Tom) kan kwetsen. Ze wordt bij wijze van spreken in veertien dagen een jaar ouder omdat ze in een stroomversnelling terecht komt waarin het gevoel van groeien, ‘ouder’ of ‘wijzer’ worden bijna permanent overheerst.

Guus Kuijer:

‘Er is me wel eens gevraagd, onder andere door mijn uitgever, of ik de vader van Madelief niet eens op kan voeren, maar tot nu toe heb ik dat altijd geweigerd. Ik denk dat het voor mij niet helemaal te verdragen is om met de vader van Madelief op de proppen te komen, ik voel er een weerzin tegen. Dat komt denk ik omdat ik zelf graag die vader wil zijn. Ik wil er gewoon niemand anders bij hebben. Waarschijnlijk kàn ik het ook niet. Dat is uiteindelijk ook de reden geloof ik, waarom ik in *Krassen in het tafelblad* niet nader ben ingegaan op het verleden van de moeder van Madelief: hoe haar relatie met Madeliefs vader was en waarom ze ongehuwd is gebleven. Het had in dit boek best gekund, maar ik heb er, overigens zeker niet bewust, geen aandacht aan besteed. Sommige dingen moeten een beetje raadselachtig blijven, vind ik. Wat is uiteindelijk de reden dat oma zich aangepast gaat gedragen *als een machientje*? Ik weet het niet. Je kunt er als lezer een aantal slagen naar slaan. Hoe twee aardige mensen zo met elkaar in de versukkeling kunnen raken dat is überhaupt een raadsel. Je ziet dat toch regelmatig: mensen die elkaars leven zo moeilijk maken en dat zit 'm dan niet in het feit dat de ene een goeierd en de ander een rotzak is. Zo simpel ligt dat niet. Dat raadsel heb ik willen laten staan, zonder een poging te doen uit te gaan leggen. Dat was toch mislukt denk ik.

Hoewel *Krassen in het tafelblad* geschreven lijkt te zijn rondom een van te voren vastgesteld thema, is niets minder waar. Ik ben met een verhaaltje over een begrafenis begonnen

omdat kinderen - en ik ook - dat een interessante en intrigerende plechtigheid vinden. Voor een begrafenis is een lijk nodig. Dus: wie is er doodgegaan, is dan de vraag. Ik heb voor oma gekozen, omdat me dat het minst zielig leek. En ja, hoe gaat dat dan verder? Je wordt gedwongen van die dode een mens te maken en hoofdstuk na hoofdstuk blaas je zo iemand leven in. De start van een boek is voor mij toch meer een locatie dan een vastomlijnt onderwerp. Als ik dan eenmaal bezig ben, dan grijp ik als schrijver ook meer in, maak keuzes: dit wel en dat niet, maar ook lang niet altijd even bewust. En natuurlijk leef ik nu, dat wil zeggen dat ik me ook met thema's van deze tijd bezighoud.

Een van de dingen waar ik duidelijk voor gekozen heb is het gebruik van de woorden penis en vagina in het hoofdstuk *Gewurm* uit *Een hoofd vol macaroni.* Er zal wel opgemerkt worden dat dat geen woorden zijn die kinderen gebruiken, maar toch heb ik voor deze Latijnse namen gekozen omdat de ernstige situatie waarin Madelief en Tom met elkaar praten dat vereist. Ik geloof dat als je elkaar pas kent, en dat geldt ook voor kinderen, dat je dan niet direkt kut en lul zegt. Madelief begint, net als de meeste mensen, voorzichtig; ze wil iets vertellen, ze wil kennis overdragen, en dat is een heel andere situatie dan wanneer ze grappen maakt of aan het schelden of schreeuwen is. Bovendien wil Madelief indruk op Tom maken, en dat kan alleen maar door die Latijnse woorden te gebruiken.

Ik heb ook heel duidelijk gekozen voor de figuur van Piep, de jongen die altijd de klos is, en door iedereen gebruikt wordt. Zulke kinderen hebben mijn belangstelling. En verder is Piep er ook om duidelijk te maken dat Madelief in de gaten krijgt dat ze hem kan gebruiken, dingen laten doen die zij wil. Daardoor krijgt ook Madelief meer reliëf: ze speelt voor de eerste keer over iemand de baas als ze merkt dat ze dat goed kan gebruiken.

Een derde duidelijke keuze in dit boek betreft de afwezigheid van de volwassenen. Ze spelen geen rol van betekenis. Ze treden af en toe op als storingsfactor en een enkele keer - bij die politieagent die Madelief snapt nadat ze die auto in elkaar geramd hebben - als reddende factor. Uit mijn eigen straatjongenstijd herinner ik me ook dat de volwassen-wereld een volstrekt randverschijnsel is, je bent met heel andere dingen bezig, grote mensen interesseren je niet, die hebben niets met jouw leven op dat moment te maken. Waarom die agent zo idyllisch? Och, misschien heb ik ook eens willen laten zien dat zo'n ouder iemand die meer kans heeft buiten de ambitieuze regeltjes te stappen denkt van: eigenlijk heeft dat kind niet eens ongelijk. Hij treedt in ieder geval, daar heb je gelijk in, heel anders op dan de politie in *De man met de hamer.* En er zit toch ook wel dit achter: als die agent in het verhaal opduikt wordt er een nieuwe verwarring toegevoegd. Immers: een agent reken je bij de harde realiteit. Als hij dan heel menselijk en begrijpend optreedt dan levert dat toch even een schokje op, je zakt als het ware door de bodem van het geijkte verwachtingspatroon heen.

Ik weet wel dat ik elk jaar dat er een Madelief-boek verscheen gezegd heb dat ik er mee zou stoppen en je kunt het geloven of niet: elke keer heb ik het gemeend ook. Maar op een of andere manier ga ik er toch weer mee door. Aan het eind van *Met de poppen gooien* heb ik niet alleen gekozen voor het verhuizen van Madelief omdat het nu eenmaal een feit is dat bij kinderen grote vriendschappen op die manier doorbroken worden, maar ook om mezelf de pas af te snijden om op die manier door te gaan. Ik had niet de bedoeling een tweede boek over Madelief te schrijven. Nú is het zo dat ik zelf geinteresseerd ben geraakt in de verdere ontwikkeling van Madelief.

Ik heb het gevoel dat ik helemaal niet bezig ben met een serie zoals wel wordt gedacht, maar met een groot dik boek over Madelief die van alles meemaakt en langzaamaan ouder wordt. Op den duur, als ik echt over haar uitgeschreven ben en het echt afgesloten is, zou je alle verhalen in één band kunnen brengen en dan kun je volgens mij achter elkaar dóórlezen.

Madelief is nu aangeland in de pré-puberteit, zo noemen ze dat tenminste, hoewel ik de pest heb aan die zogenaamde ontwikkelingsfasen die de psychologie heeft uitgedacht voor de hiërarchische trappen die een kind moet opgaan voordat het walhalla van de volwassenheid is bereikt. Die hele fasentheorie - eigenlijk zou je van schijngestalten moeten spreken - is zo verleidelijk en ook zo voor de hand liggend, dat je je bijna niet voor kunt stellen dat je zonder kunt. Maar er zijn veel voorbeelden te noemen waarvan je kunt zeggen dat zo'n trapsgewijze ontwikkelingsindeling volstrekt verzonnen is, bijvoorbeeld de indeling hoger-lager bij dieren. Een dergelijke theorie is erg gevaarlijk vind ik; het kind wordt gezien als een niet-af mens, het kind-zijn als iets dat overgaat. Het eindstadium, de volwassene, is vanuit die fasenindeling gezien een ontkinderlijkte mens. Ik teken daar scherp protest tegen aan. Het kind heeft niet het alleenrecht op het kinderlijke. De veronderstelling dat een bepaalde fase wordt afgesloten, dat je die achter je laat als een soort huid, is onjuist en een bedenksel van een ontkinderlijkte volwassenheid.

Je kunt kinderen niet als geïsoleerd verschijnsel bestuderen en dat kind-zijn dan ook nog eens voor het gemak in brokjes opdelen. De kinderliteratuur heeft er godbetert ook een handje van: de Piet-de-Smeerpoets-fase, de Robinsonfase, de sprookjesfase enzovoorts, waanzin vind ik dat. De psychologie, de pedagogie leert dat kinderen een monopolie hebben op bepaalde eigenschappen en splitsen dat uit naar leeftijden en fasen. Griezelig, omdat het gevaar groot is dat alles een leeftijdsverschijnsel wordt. Hoe zien wij de puberteit? Als een moeilijke fase voor jongens en meisjes, als een rijpingsfase waarin ze leren volwassen te worden, en hun kinderlijke huid afleggen. Met permissie: gelul! In *Het geminachte kind* heb ik het als volgt gezegd:

> De puberteit is het gevecht om erkenning van de eigen identiteit. De puberteit is het probleem van de volwassene, niet van het kind. Het kind had al een identiteit vanaf zijn geboorte, het gaat in de puberteit om de erkenning van dat feit. Als gevolg van het hiërarchisch denken van de volwassene is het gevecht hard en verliezen de meesten. De vlucht in een heilloze uniformiteit is dan ook massaal.'

Kuijer is bezig met een uniek boek dat steeds spannender en indrukwekkender wordt naarmate Madelief als kind meer groeit, meer ervaringen opdoet. De strijd met de realiteit van de volwassen-wereld is ingezet in *Krassen in het tafelblad*, toegespitst op de werkelijkheid van dood en leven, afhankelijkheid en zelfstandigheid. Madelief ontdekt deze thema's als het ware buiten haarzelf in de realiteit van het

leven van haar grootouders. Voor het eerst raakt ze zekerheden kwijt: het leven zit ingewikkelder in elkaar dan ze denkt.

In *Een hoofd vol macaroni* slaat die realiteit naar binnen toe: haar eerste verliefdheid zorgt ervoor dat ze regelmatig een rooie kop krijgt. Ze vraagt zich af wat er allemaal in haar bovenkamer aan de hand is. Ze is *zelf* heel erg bezig met liefde en afhankelijkheid, zelfstandigheid en macht, agressie en tederheid. Volwassenen heeft ze daar even niet bij nodig, het is allemaal te overdonderend, maar de wereld van de volwassenen, de realiteit (- het verkeer dat Piep als slachtoffer eist -) is hard en meedogenloos aanwezig. Er wordt niet voor niks stevig gevochten in het boek. Er vloeit niet voor niks bloed. De gezamenlijke woede wordt nu nog gekoeld op een auto, een onpersoonlijk stuk blik. Madelief doet mee, maar haar eigen gevecht moet ze nog voeren.

Kuijer moet - hoe dan ook - maar besluiten om een nieuw Madelief-boek te schrijven. Om bijvoorbeeld Madelief de strijd met haar moeder te laten uitvechten, want die kon wel eens heel snel komen. En misschien moet dan toch óók de vader eens opduiken. Of Kuijer nou wil of niet, Madeliefs gevecht om erkenning van haar eigen identiteit lijkt hem ertoe te dwingen.

Het opvoedkundig heiblok

Naast de Madelief-boeken, maar er zeker aan verwant, schreef Guus Kuijer nog vier jeugdboeken, waarvan er twee bedoeld zijn voor jongeren in de middelbare-school-leeftijd. Zowel *Een gat in de grens* als *Drie verschrikkelijke dagen* behandelen de conflictueuze relatie tussen tieners die voor hun eigen rechten, hun eigen manier van leven opkomen en een realiteit die beheerst wordt door een geperverteerde volwassenheid. De jongeren die in deze boeken de hoofdrol spelen weigeren een tegennatuurlijk gedrag te accepteren, verzetten zich tegen de acceptatie van leugens en groothouderij en zoeken naar een eigen weg. In *Een gat in de grens* is de confrontatie hardhandig en wordt die eigen weg afgesloten, althans voorlopig; in *Drie verschrikkelijke dagen* is er aan het einde sprake van het doorbreken van opgelegde gedragspatronen. Het zijn met vaart geschreven avonturenboeken, waarbij de lezer veel zelf kan invullen en regelmatig tot nadenken gedwongen wordt door een terzijde het verhaal stappende Kuijer, die in een combinatie van humor en ernst het een en ander kwijt moet over achterliggende oorzaken. Een licht moralisme is hem dan niet vreemd, maar dit is nauwelijks bezwaarlijk gezien de vakkundige dosering en de vaak geestige verpakking.

Een gat in de grens gaat over drie jongeren - het meisje Luudwien, 13 jaar, en de jongens Jéjé en Arnold, 14 en 15 jaar - die, alle drie om verschillende redenen, ontsnapt zijn aan òf de ouderlijke macht òf een internaat en zich verbergen in een onderaards hol, in de Achterhoek, niet ver van de Duitse grens. Om aan geld te komen roepen zij de hulp in van de sensatie-journalist Huib Holleman van *De Volksbazuin* aan wie zij hun verhaal kwijt willen. Deze gebruikt hen echter voor eigen doeleinden, verraadt hen en zorgt ervoor dat ze aan het einde van het boek - net voordat ze de grens met Duitsland zullen oversteken - opgepikt worden door de politie.

De kern van het verhaal is de wijze waarop het persbedrijf door middel van een onbeschaamde sensatie-journalistiek onderling vertrouwen doorbreekt en op een autoritaire

manier gegevens misbruikt. De publieke opinie wordt hypocriet misleid en opgezet tegen de drang tot zelfstandigheid bij de jongeren. Zij vormen *een kinderbende, jeugdige zwervers* die zich staande houden *door roof, diefstal en inbraak.* De Henk-van-der-Meyden-achtige Holleman schaart zich aan de kant van hen die de ouderlijke macht als iets van God gegeven zien: *Wij zijn verplicht alles te doen om deze losgeslagen kinderen terug te brengen in het gezin waar zij horen, om hen te behoeden voor moreel verval en misschien zelfs lijfelijke ondergang.* En aan het eind van het boek, als de politie heeft ingegrepen, heet het: *Laten we niet vergeten dat de opgespoorde kinderen nu weer kans hebben op een normaal leven een kans op een gelukkige toekomst, en dat hun ouders eindelijk weer rustig kunnen slapen.*

Maar hoe normaal is dat leven? We worden door Kuijer summier ingelicht over de redenen waarom de drie kinderen zijn weggelopen, maar er zijn voldoende aanwijzingen om dat zelf in te vullen. Zoals het verleden van de uit het internaat ontsnapte Luudwien, voor wie *de vrijheid soms hard en eenzaam is, maar duizendmaal beter dan de isoleercel.* Alle drie zijn ze in de steek gelaten door een liefdeloos milieu, waar ze te weinig aandacht kregen en het zelf maar uit moesten zoeken, maar ondertussen barstensvol zorgen en verantwoordelijkheden werden gepompt. Of zoals Jéjé het zegt, ongeveer halverwege het boek in een rake overpeinzing:

> Zorgen over het verdriet dat je vader je moeder aandeed en andersom, wat je vader overkwam, wat je moeder gebeurde. Op school de zorgen van je leraren delen. De mensen die meewarig zeurden over ‘de zorgeloze jeugd’ om je vervolgens met hun ellende te overladen en je tegelijkertijd niet serieus te nemen. Allemaal vanwege je goeie verstand. Het Opvoedkundig Heiblok, zo was-ie 't stiekum gaan noemen. Hij wist bijna zeker dat Luudwien om ongeveer dezelfde reden was gaan jatten, net zolang tot ze betrapt werd en nóg eens en nóg eens. Je moest toch iets terugdoen? Laten merken dat je 't heiblok nogal pijnlijk vindt? Dat je andere zorgen aan je kop hebt dan de hunne! Hij zelf had geen kans gezien een teken van leven te geven en uiteindelijk had het Luudwien ook niet geholpen, integendeel.

De rol van de pers wordt breed uitgemeten, en is niet vrij van dik aangezette karikaturale scènes (hoofdredakteur Kakman bijvoorbeeld), maar daar staat tegenover dat de krantenartikelen scherp aantonen op welke geraffineerde wijze de waarheid wordt verdraaid en verminkt. Het ingelaste verhaal van de aan lager wal geraakte liedjeszanger Dirk Kortekaas is wat dubbelop en illustreert nog eens ten overvloede de macht van de sensatiepers. *Een gat in de grens*, Kuijers tweede kinderboek, behandelt de mentaliteit van een ontkinderlijkte volwassenheid en laat zien hoe kinderen daaraan onderdoor kunnen gaan.

Drie verschrikkelijke dagen gaat over de mentaliteit van de groothouderij, het wederzijds huwelijksbedrog en de zogenaamde leugens om bestwil. Vrijwel alle volwassenen uit het boek, maar ook Jos en Marion, de twee hoofdfiguren, bouwen voor zichzelf en elkaar een façade op, waarop ze gewichtiger en voornamer worden weerspiegeld dan ze in feite zijn. Aan het eind van het boek blijft die façade van bordkarton waar je zo doorheen mept. Wat daarachter te zien is, is vaak niet fris, maar in ieder geval eerlijker.

Jos, 15 jaar en nog op school, ontmoet de twee jaar oudere Marion die op een atelier werkt. Hij wil indruk op haar maken, zegt dat hij 18 is, autotester van beroep

en natuurlijk een rijbewijs heeft. Zij, op haar beurt, zegt dat ze modeontwerpster is. Beide voeren een verzinsel op en wanneer dat eenmaal gebeurd is weten ze zich daar heel moeilijk van te bevrijden, ondanks het feit dat ze elkaar echt aardig vinden. Ondertussen belet die opschepperij wel dat Jos niet met haar kan praten over zijn rottige situatie thuis en het mislukte huwelijk van zijn vader en moeder; Marion zwijgt over haar zakkige vader en sloof van een moeder, over haar ellendig werk en de opdringerige chef.

Jos pikt van thuis de auto om zijn leugens vol te kunnen houden en rijdt met haar naar het weekendhuisje van zijn ouders. Daar blijkt zijn vader te zijn in gezelschap van een vriendin. Er volgt een nachtlange stevige discussie, die evenwel geen uitkomst biedt. Op weg naar huis krijgt de vader met Jos en Marion een ongeluk. Marion wordt levensgevaarlijk gewond naar een ziekenhuis vervoerd. Dan volgen drie verschrikkelijke dagen: Marion die tussen dood en leven zweeft, de afbraak van de zo zorgvuldig opgebouwde leugens, de confrontatie van de ouders met elkaar en elkaars kinderen, de moeizame pogingen vastgeroeste gedragspatronen te doorbreken.

De volwassenheid als karikatuur, als verkrampte manier van leven komt een aantal keer expliciet aan de orde. Jos verwoordt dat als volgt:

> Vroeger, toen ik klein was, dacht ik dat alle grote mensen verkleed waren. Ik dacht: straks doen ze die malle pakken en jurken uit en dan zijn ze gewóón, net als ik. Dan gaan we spelen. Maar niks hoor. Het gebeurde niet.

De ouders zowel van Marion als Jos - hoewel die van Marion sympathieker getekend worden - hebben zich verkleed en spelen een volwassenheid waaruit alle kinderlijkheid is verdrongen. Ook de dokter, die Marion in het ziekenhuis verzorgt, heeft zich een gewichtigheid aangemeten die gebaseerd is op de dankbaarheid van de mensen jegens zijn behandeling van ‘het geval’. Jos denkt er het zijne van: *Zouden volwassen mensen zó verschrikkelijk kinderachtig zijn?*

Op welke wijze die hiërarchische relatie tussen volwassenen en kinderen een flinke deuk kan opleveren in de opvatting over liefde van een opgroeiend kind beschrijft Kuijer als hij Jos een herinnering van vroeger aan Marion laat vertellen. Jos' moeder speelt met hem, maar houdt er abrupt mee op, zodat hij kwaad wordt en ‘klootzak’ roept.

> Ze komt op me af. Ik was in m'n pyjama. Ze trekt m'n broek een eindje naar beneden, ze zegt: Weet je wat een klootzak is? Ze wijst. ‘Dàt’, zegt ze, met zo'n gezicht dat moeders trekken als ze met rubberhandschoenen een vuilniszak legen. En met een knal laat ze 't elastiek van m'n pyjamabroek terugschieten tegen m'n buik. Ik weet niet hoe 't komt, maar daar moet ik altijd aan denken als iemand 't over liefde heeft.

Tegenover het vastgelopen huwelijk van Jos' ouders, waarin liefde verworden is tot een sleur, een dubbele moraal, een bij elkaar blijven met ‘het kind’ als argument, tegenover ook de façade die Jos en Marion voor elkaar hebben opgetrokken, staat aan het eind van het boek, zonder larmoyantie of misplaatste nadrukkelijkheid, een eerste begrijpen tussen ouders en kinderen, althans tussen Jos en zijn vader en moeder, en de liefde van Marion en Jos voor elkaar. Het *waterpaard*, een aantal maal in het boek opduikend als droombeeld van Jos - *Als je d'r een gezien hebt, ben je onkwetsbaar.* - een substituut voor een rottige werkelijkheid, valt bij het ongeluk samen met de realiteit: een tractor trekt een paard uit het water, waardoor de auto van Jos' vader moet uitwijken en een greppel in schiet. Die werkelijkheid is het niet kunnen

accepteren van Marions dood. Ze ligt drie dagen op het randje, maar noch Jos, noch zijn vader willen het geloven, en tonen een gelijke onverzettelijkheid. Dat is ook het begin van een naar elkaar toe groeien.

Zowel *Een gat in de grens* als *Drie verschrikkelijke dagen* zijn zeer kundig geschreven verhalen vol avontuur en spanning. In snelle hoofdstukken verpakt Kuijer zijn opvatting over de relatie tussen kind en volwassene, levert een brok maatschappij-kritiek en maakt duidelijk waar hij staat: aan de kant van de jongere. Daartoe worden karikaturale aanzetten niet geschuwd: Huib Holleman, Dirk Kortekaas, de moeder van Jos, Marions chef; maar het zijn figuren die voldoende humor hebben meegekregen en ze storen niet echt.

Beide boeken verschillen wezenlijk van de Madelief-boeken, maar zijn wel typisch ‘Kuijeriaans’. *Een gat in de grens* en *Drie verschrikkelijke dagen* zijn twee tienerboeken die ver uitsteken boven de middelmaat van flodderromans die op de leeftijdsgroep van 12 tot 18 wordt losgelaten; in die zin verdienen ze meer aandacht dan ze in het verleden - mede onder invloed van de Madelief-boeken - gekregen hebben.

Een fantastische dierenkaravaan

Pappa is een hond en *Hoe Mieke Mom haar maffe moeder vindt* zijn de opvallende titels - Kuijer heeft trouwens een zesde zintuig voor het verzinnen van intrigerende titels - van twee boeken waarover de meningen nogal verdeeld zijn. In beide gevallen heeft de kritiek zich nogal op de vlakte gehouden omdat ze niet goed wist wat ze met deze boeken aan moest. Zijn het wel boeken die voor de jeugd zijn geschreven? Wat wil Kuijer nou eigenlijk precies duidelijk maken? Gaat hij niet een beetje te ver? Drie vragen die regelmatig terugkeren en duidelijk maken dat Kuijer, voor veel kritici, zich op ongebaande paden begaf, en niet door iedereen werd gevolgd.

Pappa is een hond is in meerdere opzichten een fantastisch boek, waarin de realiteit doorbroken is en de fantasie een grote rol speelt. Wat niet wil zeggen dat dit boek niets met de werkelijkheid van alle dag van doen zou hebben, integendeel. Ondanks het feit dat het verhaal erg vlot leest, is het zeker geen gemakkelijk weg-te-lezen boek en het is in ieder geval nauwelijks voor een enkelvoudige duiding vatbaar. Daarvoor heeft Kuijer in dit ernstige en soms aangrijpende verhaal teveel gezorgd voor subtiele verschuivingen in de werkelijkheid, zodat de lezer - weliswaar meegesleept door de snelle aktie van gebeurtenissen - zich steeds bewust blijft van de veelheid van betekenissen, die hem na lezing van het boek enigszins verward achterlaten.

Het centrale thema in *Pappa is een hond* is de verhouding van de mens ten opzichte van de hem omringende natuur, en dan vooral de dieren, die het dichtst bij de mens staan. Een verhouding die door Kuijers pen tot een sterk geïntensiveerde relatie wordt, gezien door de ogen van een lagere-schoolkind, Mark, die 's morgens wakker wordt en merkt dat alle grote mensen van de aardbodem zijn verdwenen.

Mark is alleen met de dieren om hem heen en dat zijn er nogal wat: honden, koeien, paarden, schapen, varkens, kippen, bromvliegen, vogels enzovoorts. Met de verdwijning van de mensen is ook de door hen geschapen ordening der dingen doorbroken, en dat uit zich onder andere in het feit dat de dieren het voedsel, dat zij voorheen van de mensen kregen, nu zelf moeten zoeken. Mark helpt hen daarbij zoveel mogelijk, maar dat is een bijna onmogelijke taak. Wat moet je bijvoorbeeld

doen als de koeien niet meer gemolken kunnen worden? Mark vindt er een oplossing voor maar staat dan onmiddellijk weer voor andere problemen, die hem langzamerhand boven het hoofd groeien.

In het begin raast hij wat verbaasd in de stad rond, bevrijdt zoveel mogelijk dieren en probeert de aanzwellende massa in toom te houden. Daarbij wordt hij geholpen door een paard dat hij *Meester Buikhuizen* heeft genoemd, naar zijn onderwijzer, en door een grote herdershond - de eerste die hij tegenkwam - en die hij de naam *Pappa* heeft gegeven. Vergeefs zoekt hij zijn vriendinnetje Bettie, maar ook zij is weg. Niets klopt meer, en als hij op school komt en zijn rapport vindt, reageert hij daar fel op:

> Een rotrapport! Woedend strooide hij de snippers in het rond. Heb ik geleerd op de wereld te passen? Heb ik geleerd in mijn eentje te zijn? Heb ik geleerd met dieren te praten? Nee, ik heb niks geleerd, geen bal!

En als hij op het kantoor van zijn vader komt, kiepert hij armen vol mappen, met opschriften als *Geheim*, *Strikt Persoonlijk* en *Spoed* door het raam naar buiten zodat de papieren als vogels door de lucht vliegen.

De stad raakt langzamerhand verstopt met dieren en met Meester Buikhuizen en Pappa voorop trekt hij aan het hoofd van een lange dierenstoet de stad uit, de resten van een nutteloze beschaving achter zich latend, op weg naar het zuiden, de natuur tegemoet. Onderweg groeit de fantastische dierenkaravaan aan met dieren die losbreken uit stallen en weiden en tijdens die vermoeiende reis moet Mark als een volwassene ingrijpen in het leven van de natuur: hij vecht zich door een woedende plaag bromvliegen heen, doodt stervende schapen, en verzorgt kreupele en halfdode dieren.

Hij is zo druk bezig dat hij nauwelijks tijd over heeft om over zijn eigen bestaan na te denken:

> Een heel enkele keer schrok Mark wakker. Midden in de nacht. Omdat hij naar had gedroomd of zomaar bang was. ‘Wie helpt mij als ik ziek ben?’ dacht hij dan. ‘Wie slacht mij als ik oud ben en pijn lijdt?’ Een heel enkele keer. Maar dan kroop hij wat dichter tegen Pappa aan, of tegen een Krullebol. Hij praatte wat met Meester Buikhuizen en dan viel hij gauw in slaap.

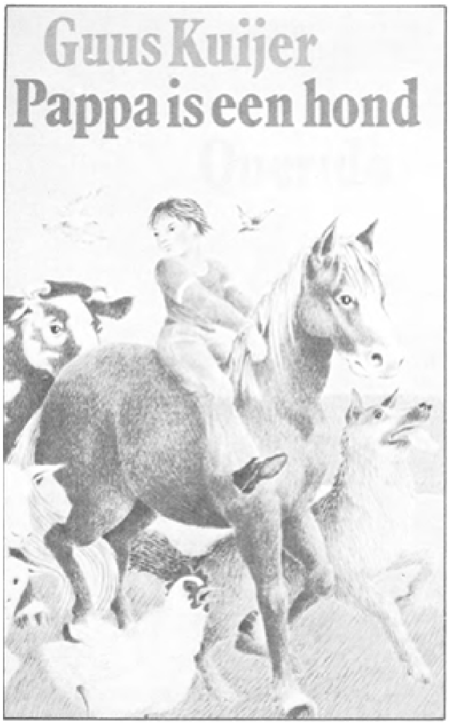
Daarna neemt het bij elkaar houden en verzorgen van de dieren hem weer in beslag.

Naarmate de tocht vordert veranderen de dieren van naam. Er zijn Vliegfluiters en Bijtbekken, Dravers en Gaksnavels, Krullebollen en Vliegbrommers. Aan het eind van de reis, als hij met de karavaan in Zuid-Spanje is aangekomen, ontmoet hij op een rots de Harige Spiegels, zoals hij die nieuwe dieren noemt: de apen. En daar sluit hij vriendschap met een aapje dat net zulke ogen heeft als zijn vriendinnetje Bettie, dat hij nergens heeft kunnen vinden.

> Hij pakte Betties handje en keek in haar ogen. We gaan terug, naar de kudde, zei hij schor. We komen hier nog wel eens terug. Toen keerde hij om. Met Bettie op zijn schouder en Pappa blij blaffend achter hem aan. Mark was gelukkig.

Een van de belangrijkste kenmerken van dit boek is, ook tijdens de meest ernstige en ‘harde’ scenes - zoals die waar hij een schaap moet doden - de tederheid: de volstrekt natuurlijke verbondenheid met het dierlijk leven en sterven. De dieren worden - en zeker diegenen die Mark als helpers heeft aangesteld - steeds meer zijn kameraden, die bijna menselijke hoedanigheden gaan ontwikkelen. Terwijl Mark, zonder dat

hij zijn menselijkheid, vooral tot uiting komend in de tederheid, de angst en het verlangen, verliest - steeds meer dier wordt. Guus Kuijer heeft in dit verhaal op een speciale manier gebruik gemaakt van de fantasie. De beschrijving van het onwerkelijke is zo nuchter, maar tegelijk zo indringend, dat de lezer het fantastische verhaal als een bijna reële ervaring beleeft. Nergens gebruikt Kuijer het zo makkelijk voor de hand liggend kwasi-magisch sfeertje, maar weet hij door een subtiele verstrengeling van verbeelding en werkelijkheid van begin tot eind te boeien.



> Als wij nu ophouden met vangen, schieten, wurgen en vergassen (ja heus, vossen worden tegenwoordig vergast), dan is er een goede kans dat de dieren ons niet langer zien als gevaarlijke gekken. Als we dat bereiken kijken we in een totaal andere spiegel, maar ik weet zo goed als zeker dat we gek zullen blijven.

Aldus Kuijer in een van zijn opstellen: *De doorn in het vlees*, waarin hij de relatie tussen mens en dier analyseert en de *griezelige gespletenheid* van de houding van de mens ten opzichte van het dier - een combinatie van agressie en tederheid - verder uitwerkt. Ook in de andere opstellen blijkt de houding ten opzichte van de natuur een bron van inspiratie voor Kuijer. *Wat natuurlijk is, is bedacht* begint als volgt:

> Als een boom zichzelf niet heeft bedacht, wie dan wel? Als bomen niet denken, moet er een God zijn. Je kunt God niet afschaffen en tegelijkertijd uitsluitend aan de mens denkvermogen toeschrijven. We willen God kwijt, maar het hiërarchische denken dat bij het theocratische stelsel hoort, handhaven.

Guus Kuijer:

‘De hiërarchische relatie tussen volwassene en kind, vind je ook in de verhouding tussen de mens en de natuur: steen, hond, mens, in die volgorde. Een steen is minder dan een hond, een hond is minder dan een mens. De mens is in het monotheïsme de plaatsvervanger van God, hij verpersoonlijkt de ene goddelijke waarheid en kan daarom heersen. Het is eigenlijk het verhaal van Robinson Crusoë. De calvinistische godsdienst, waar ik in mijn jeugd mee ben opgevoed, gaat uit van één waarheid. De gedachte dat er één waarheid is, is een griezelige gedachte vind ik. In *Pappa is één hond* heb ik die hiërarchische relatie zoveel mogelijk willen doorbreken.

Maar van de andere kant is het een oude kinderdroom van mij: bij de dieren horen, samen met hen te leven. Het is de ellende van het zelfbewustzijn dat je je er buiten voelt staan; het is een bewuste droom dat je bij de bomen, de planten en de dieren zou willen horen. Maar dat lukt niet en dan hebben we de neiging kwaad te worden en op ze te gaan schieten of ze om te kappen. Ik denk dat kinderen die behoefte om erbij te horen, deel uit te maken van de dierenwereld heel sterk hebben, ze zijn verknocht aan dieren. Wat ik vroeger had, toen ik met m'n kaart naar Artis ging, telkens weer: die behoefte om er deel van uit te maken; ik was verslaafd aan Artis.

Daarom denk ik ook dat kinderen het verhaal best kunnen begrijpen, en dat het volwassen hoogmoed is om te zeggen dat het te moeilijk voor ze is. Ik denk dat ze veel aanvoelen. *Pappa is een hond* noem ik een stel-je-voor-dat-verhaal. Het uitgangspunt, een jongen als enige mens op de wereld, is absurd, maar de rest, het verloop van het verhaal is naar mijn gevoel vrij logisch en daarom ook een realistisch verhaal. Als ik dat stel-je-voor-dat aan het begin van het boek breed had uitgemeten was het misschien aanvaardbaarder geweest voor veel mensen. Dan had het meer geleken op een traditioneel sprookje dat ze beter hadden kunnen plaatsen. Dat geldt ook voor kinderen. Nu vinden ze het toch maar vreemd, want Mark wordt in het verhaal niet wakker, zoals ze dat eigenlijk uit honderden sprookjesboeken gewend zijn.'

Moeilijke opvoedbare Mieke

Hoe Mieke Mom haar maffe moeder vindt is een boek dat niet onverdeeld positief is ontvangen, maar dat heeft Kuijer ook voorzien. In de Haagse Post, in een interview met Jan Brokken, zegt hij:

> Van die kirrende bibliotheekjuffrouwen die me zo geweldig vinden, word ik wee. Ik heb de pest aan het image van de goede, aardige jongen, die zo positief over de mensheid schrijft. Mensen zijn aardige rotzakken, en zo wil ik ze ook beschrijven. Mijn volgende boek 'Hoe Mieke Mom haar maffe moeder vindt', zal een groot deel van mijn populariteit verpletteren. Het is een hard, eng, gemeen en humoristisch boek. Met opzet heb ik het hard gemaakt.

Hoe Mieke Mom haar maffe moeder vindt is een macabere satire, een uitbundige absurditeit en lijkt in de uitvergrotingen van stukken realiteit nog het meest op zijn laatste boek voor volwassenen: *De man met de hamer.* Ook *Mieke Mom* staat vol verzinsels en is even ernstig maar minder bedrukkend; de humor onttrekt het verhaal aan een verstikkende sfeer. Stukken werkelijkheid worden op de kop gezet, uitvergrootte details worden op een verrassende manier met elkaar in verband gebracht en de ene karikatuur buitelt over de andere. Alle thema's uit zijn andere boeken vinden we in *Mieke Mom* terug; ze lichten op als in een fixeerbak, achter elkaar, en met vaart want Kuijer schuift het ene plaatje snel over het ander.

Mieke's ouders zijn dood - *Daar heeft ze dus geen zorg meer over* - en wonen in een kist in de achtertuin; Meneer T (*Thansneemikhetwoorddanku*) die zijn lievelingskonijn met Kerst wil opeten en een suikerklontje vol mieren stuktrapt, heeft een grote auto die op dode kindertjes rijdt; Mieke bestelt voor hem een doodkist op wieltjes, wordt geholpen door een Turk die in een *kiepehok* woont en neemt een kijkje in een bejaardentehuis waar genummerde bejaarden met strijkijzers uit de kreukels geholpen worden voordat ze in de laden worden opgeborgen; op school is Mieke nummer 103 en worden de kinderen aan de kapstok opgehangen; beschuldigd van moord moet ze voor het gerecht verschijnen en wordt uiteindelijk in een gekkenhuis opgeborgen.

Tegen dikke Azalia, waar Mieke in het gekkenhuis vriendschap mee sluit, zegt ze: *Ik moet de wereld verbeteren. (...) Nu weet ik 't zeker. 't Moet allemaal anders worden. De hele boel moet op z'n kop.*

Maar Azalia weet haar tegen te houden en ze vinden elkaar als moeder en dochter. Alleen in het gekkenhuis (of is de wereld buiten een gekkenhuis?) kunnen ze nog zichzelf zijn. Dat de pers niet al te begrijpend zou reageren en zich vooral beschermend zou opstellen ten aanzien van de kinderziel was te verwachten. Een kleine bloemlezing: *Waarom zet Guus Kuijer (...) zich zo fel af tegen deze maatschappij* '*over de ruggen*' *van zijn lezertjes heen?* (Frans Hermans in het Brabants Dagblad, 16-11-'78); *Zonder hulp kunnen kinderen hierdoor op griezelige ideeën komen.* (Het Parool, 29-11-'78); *Er zitten uiteraard erg veel grapjes in die alleen door volwassenen goed begrepen kunnen worden.* (Mischa de Vreede in NRC, 1-12-'78).

Guus Kuijer:

'Ja, die reakties had ik wel verwacht, hoewel ze me alles bij elkaar nog wel meevallen. En wat die kirrende bibliotheekjuffrouwen betreft: ik ben inderdaad opgebeld, zo van: ik hoop niet dat ik kir; och en dan vind ik dat wel leuk. Verpletterd heeft het mijn populariteit overigens niet, ik word nog steeds de hemel in geprezen, ik word er gewoon niet goed van. Zo af en toe maak je ook van die mensen mee die je toch zó goed vinden, hè, maar als ik er dan even mee dóórpraat dan merk ik dat ze heel andere ideeën hebben dan ik, en dan vraag ik me wel af, hoe kunnen zij nou mijn boeken goedvinden? Je wordt gebruikt, en je hebt er geen greep op, da's toch 'n beetje je lot.

Wat *Mieke Mom* betreft: sommige mensen zijn echt verontwaardigd, dat zijn allemaal volwassenen. Kinderen, voor zover ik dat te weten ben gekomen, moeten meestal hard lachen, en dat doet me deugt. Het is me niet precies duidelijk waar de kritiek nou over valt. De mentaliteit zal wel niet deugen, een woord als *schijten* mag natuurlijk nog steeds niet of het moet funktioneel zijn. Nou, ik heb schijt aan funktionaliteit, wanneer iets niet funktioneel is vind ik het pas leuk worden. Ook dat argument dat het zo ver van kinderen afstaat bevalt me niet, dat kinderen deze vorm van humor niet kennen en geschokt zouden kunnen zijn. Films van de Dikke en de Dunne worden door kinderen zeer vermakelijk gevonden en daarin is veel wat behoorlijk ver van hun directe belevingswereld afstaat. Ook de opvatting over humor die je in dat soort films ziet is niet typisch des kinds of zo; toch vinden kinderen die films heel leuk en moeten ze hard lachen. Kinderen begrijpen het niet, da's ook zo'n goeie. Ik schrijf niet in eerste instantie op begrip. Er is een vorm van begrijpen die verder gaat dan wat gereproduceerd kan worden. Als je voorleest in de klas kun je aan de rode oortjes constateren of er wat met ze gebeurt naar aanleiding van een verhaal, niet of het ook begrepen wordt. Want als je na afloop zou vragen: vertel nou eens na waar het over gaat dan kunnen de meesten dat niet. Dan is er dus kennelijk een vorm van beleven die nog niet aan reproduceren toe is. Zo zou *Mieke Mom*, of onderdelen daaruit, best eens kunnen werken.

Mieke Mom heeft soms iets raadselachtigs, maar dat trekt me juist aan, want iets dat onbekend terrein is, waar je niet goed thuis bent, dat is gemeenschappelijk terrein met kinderen. Ik vind het heerlijk me te buigen over dingen die ik raadselachtig vind, ze dagen me uit, spreken me bijna letterlijk aan en vragen om een antwoord. Dat antwoord kan ik schrijvenderwijs geven. Maar laat er geen misverstand over bestaan: als je schrijft lijkt het me onmogelijk om je eigen volwassenheid, of hoe je dat dan ook wilt noemen, bij het schrijven van tafel te vegen, net te doen alsof je op gelijke voet staat met kinderen. Want dat is natuurlijk ook niet waar. Astrid Lindgren zegt ergens dat je niet met een knipoog naar de volwassenen moet schrijven. Zoiets vind ik onzin, kan ik ook niet. Ik schrijf altijd, ook in mijn kinderboeken, niet eens met een

knipoog, maar met allebei m'n ogen recht op die volwassene gericht. Ik probeer in die volwassene zijn of haar hopelijk niet verloren kinderlijkheid aan te spreken.

Ik schrijf dus, kun je zeggen, voor dat soort mensen dat ik kinderlijk vind, en daar horen een aantal kinderen en een aantal volwassenen bij.'

Het bovenstaande mag ook als antwoord dienen op het artikel *De drie van Kuijer* van de hand van Steven van Campen, verschenen in het tamelijk futloze blaadje *Verkenningen op het gebied van de jeugdliteratuur*, dat gezien moet worden als de neerslag van een gesprek van de redaktie. In dit magere verhaaltje worden alle registers van de het kind behoedende volwassenen opengetrokken.

Krassen in het tafelblad heeft *een enkel 'maar': daar waar de titel verklaard wordt in het verhaal gaat dit over de hoofden van de kinderen heen?* En waarom dan wel? Het antwoord volgt direct: *De symboliek is van een te abstract gehalte; bovendien moet het kind*, *de lezer*, *er zelfstandig mee verder*, *hulp komt er niet uit het verhaal*, *althans niet wat dit gegeven betreft.* Verdere argumentatie ontbreekt. Toevallig weet ik uit eigen ervaring (enkele gesprekken met kinderen) dat de symboliek van de tralies waarachter het gezicht, gekrast in het tafelblad van het tuinhuisje helemaal niet abstract, maar uiterst konkreet door kinderen wordt begrepen. En wat als ze het niet direct 'begrijpen' dat wil zeggen als ze het op een andere dan cognitieve wijze op zich in laten werken?

Met *Pappa is een hond* is er volgens Steven van Campen c.s. ook al van alles aan de hand.

> Het aan de oppervlakte liggend verhaal wordt dus heus wel gevolgd door het lezende kind. Maar de daar in en onder liggende boodschap gaat aan zijn neus voorbij. Een boek voor ouderen dus, dat aan kinderen gepresenteerd wordt.

Dat Kuijers *onvrede met de scheppingsvolgorde* niet op dezelfde manier op volwassenen en kinderen uitwerkt in dit verhaal is waarschijnlijk, maar dat wil nog niet zeggen dat kinderen er dus niets van snappen! *Wat moet het lezertje* (sic! pvdh) *met deze droom aan in het dagelijks leven? Alle mensen bij voortduring wegwensen?* zijn de volgende potsierlijke vragen die de bezorgde redaktie zich stelt. Logisch trouwens dat ze er niet uitkomen en hun toevlucht zoeken bij een verschrikkelijk citaat: *ondersteunen bij het verkrijgen van inzicht in zichzelf en zijn situatie en bij het ontwerpen van zijn toekomst in het licht van zijn behoeften*, *belangstellingen*, *vaardigheden en beperkingen.* Ze hebben dit citaat - ik kan er ook niks aan doen - gehaald uit: D. de Vries: *Guidance en counseling*, Groningen 1974.

Over *Hoe Mieke Mom haar maffe moeder vindt* is men ook al niet tevreden. Ziehier enige bloempjes die ik uit het laatste deel van het artikel plukte:

> Hij geeft hier een bizarre wereld aan de kinderen en laat ze dan stikken. (...) Wat heeft een kind aan wrange humor die het toch niet begrijpt? Wat voor functie heeft zo'n boek dan nog? (...) De opeenstapeling van maatschappelijke problemen (...) brengt verwarring en is nauwelijks te volgen. Ook al omdat er tussendoor allerlei grappen over het hoofd van het kind gemaakt worden. Rond elk probleem zou een boek gemaakt kunnen zijn; de verbijzondering tot een voorbeeldgeval zou concreet zijn geweest. Guus Kuijer draait hier de zaak om en maakt alles abstract. Daarmee wordt hij onbegrijpelijk.

Onbegrijpelijk natuurlijk voor het lezertje, niet voor de redaktie van *Verkenningen op het gebied van de jeugdliteratuur*, want díe heeft het allemaal wel door wat Kuijer bedoeld.

Het meest ergerlijke in dit artikeltje is het gebrek aan argumentatie en de gelijkhebberige toon. Het is een opeenstapeling van vooroordelen en misvattingen over wat het kind al dan niet aan zou moeten kunnen. Alles moet concreet zijn voor kinderen, anders is het *voor het kind onnavolgbaar* (...) *geworden.* Een kind kan niet abstract denken, dat is het cliché dat levensgroot in dit artikeltje gedemonstreerd wordt. Dat het wel degelijk abstract kan denken maar dit op *een andere manier* doet dan de volwassene, ontgaat Steven van Campen c.s. Zij hebben hun rechtlijnig antwoord klaar. Moeilijk opvoedbare mensen lijken me dat.

Het geminachte kind

Guus Kuijer:

'Als ik heel eerlijk moet zijn, vind ik dat kinderboekenschrijvers zo verdomd weinig risico wensen te lopen met hun kinderboeken. Ze laten niet, zoals toch iemand als Carmiggelt, en ook 't Hart wèl doen, het achterste van hun tong zien. Kinderboekenauteurs hebben te weinig persoonlijke inzet, lopen te weinig persoonlijk risico. Er worden in de jeugdliteratuur teveel rookgordijnen opgelaten tussen de auteur en de lezers, waarachter iedereen zich verschuilen kan. Het is natuurlijk prima om maatschappelijke thema's aan te snijden, maar doe het dan zo dat je er ook een auteur in kunt herkennen. In kinderboeken is de schrijver zo vaak afwezig. Je hebt in de kinderboekenwereld dikwijls alleen maar vakmanschap, en dat vind ik een beetje mager. Ik heb nogal eens het gevoel: dit is er tegenaan geschreven, niet vanuit een innerlijke noodzaak ontstaan, het is bedacht. Het lijkt mij het beste als je van jezelf voelt dat het in jouw ontwikkeling past dat je dít boek en geen ander schrijft. En dat is dus iets anders dan zeggen: over welk probleem zal ik het nu eens hebben, laat ik er maar een kinderboek van maken. Er zijn eigenlijk niet zoveel goede kinderboeken. In het merendeel van de jeugdboeken tref je dat niet-willen-weten aan, dat burgerlijke sfeertje, die anti-kinderlijkheid.

Onze maatschappij ontkinderlijkt steeds meer vind ik, en dat is beangstigend. De verwijdering tussen kinderen en volwassenen wordt steeds groter. Het kind wordt geminacht, net als een zeehond en een orchidee. Kijk, mensen houden van hun kinderen, dat is allemaal waar, maar op een of andere manier houdt onze cultuur niet van kinderen, en ook niet van dieren. Het is aan alles te merken en te zien. “Kindfeindlich” noemt de Duitser dat.

Ouders houden van hun kinderen, jawel. Maar op een gegeven moment konstateer je, zoals ik dat heb gedaan, dat je je niet meer laat afschepen met de mededeling dat ze van je houden. Veel ouders kennen hun kind niet. Ze nemen niet de tijd om eens goed naar dat kind te luisteren, het uit te laten praten en geven meteen zelf een antwoord. Als ze maar eens luisteren, dan zouden ze het kind misschien kunnen leren kennen, om vervolgens te constateren dat ze ervan houden.

Nou zijn er verschillende manieren waarop je van iemand kunt houden. Je kunt van iemand houden op de manier van: ik zou je missen als je er niet zou zijn, zoals je een arm zou missen als je die verlofen hebt. Die arm hoef je verder helemaal niet te kennen, het is alleen lullig als-ie weg is. Kijk, dat is de verwarring die er heerst; natuurlijk houden ouders van hun kinderen of houdt men van kinderen. Maar dat wil helemaal nog niet zeggen dat ze op grond van werkelijke interesse, van veel vragen en veel luisteren, op grond van kennis van

dat kind houden. Op een gegeven moment raken ze dan ook geschokt als het kind iets gaat zeggen of gaat doen, waar ze helemaal niet op gerekend hebben. En dan volgt vaak de teleurstelling, de emotionele chantage of de keiharde autoriteit, en het kind gaat er onder door.'

Kijk, *volwassenen*, *hoe aardig ook*, *zijn natuurlijk wèl tuig van de richel.* Aldus Kuijer, samenvattend uit zijn slof schietend in het prachtige artikel *Het geminachte kind*, een eerste van een serie cultuur-psychologische essays, met hier en daar een sterk biologische inslag. In *God straft met een beugeltje*, een analyse van het bekende verschijnsel duimzuigen; in *De doorn in het vlees*, over de relatie tussen mens en dier, en in andere artikelen, legt hij veel van zijn opvattingen bloot waaruit ook zijn kinderboeken zijn ontstaan. Zonder het één onmiddellijk als verantwoording van het ander te beschouwen kan wel gezegd worden dat de relatie tussen essays en kinderboeken soms heel sterk is, zoals in *De doorn in het vlees* en *Pappa is een hond.*

Kuijers artikelen zijn soms verrassend scherp, helder analyserend, maar hier en daar, vind ik, niet vrij van een wat gemakkelijk pessimisme: soms lijkt het er op dat hij van de toekomst niet zoveel heil verwacht, mogelijke alternatieven niet interessant genoeg vindt en wat al te sterk vertrouwd op een zich veranderende mentaliteit. Dat gaat bijvoorbeeld op voor zijn opvatting over de school, die hij genadeloos bekritiseerd. Vooral in het opstel *Wat natuurlijk is*, *is bedacht*, dat over identiteit en individualiteit handelt, kraakt hij het instituut school als een *middeleeuwse afstompfabriek:*

> In ons hart weten we allemaal dat hoe 'modern' de school zich ook voordoet, het kastijdingsapparaten zijn waar de kinderlijkheid weggeramd wordt, weggestraft, begraven onder een dodelijk definitief weten. Wij weten dat de school eerder zou moeten lijken op een jungle, een boerderij, een laboratorium, een labyrint, dan op een kantoorgebouw en toch lijken alle scholen op het laatste. Wij beseffen dat 99% van de 'leerstof' die eigenlijk 'weetstof' zou moeten heten, onzinnige ballast is, uit mensonterende prietpraat bestaat. Wij verdommen het om een kind dat moeilijk schrijft een schrijfmachientje te geven zodat het jaren en jaren achtereen zich af moet martelen met een onwillig balpennetje. En wij doen dat met opzet. Er zit systeem in onze waanzin. Iedereen weet dat wát een mens ondanks alles toch nog leert, hij buiten de school om opsteekt. We leren ondanks het martelinstituut school.

Zo'n kritiek, waar je het best mee eens kunt zijn, leunt nogal sterk aan tegen de ideeën van Ivan Illich om de school als instituut dan maar af te schaffen. Zo ver gaat Kuijer blijkens zijn artikelen niet, maar een consequentie in de zin van: wat en hoe dan wel, en zijn er alternatieven die het nastreven waard zijn, - zo konkreet wordt hij nergens. En dat is een beetje frustrerend; diegenen die *binnen* het onderwijs - inderdaad: ondanks alles - bezig zijn mèt de opvattingen van Kuijer een en ander op kleine schaal te realiseren blijven zo in de kou staan.

Guus Kuijer:

'Je hebt gelijk als je zegt dat ik nergens konkreet word en niet met alternatieven kom, maar dat is ook niet mijn bedoeling. Ik wijs vooral een mentaliteit aan die zeer wijd verbreid is, die stel ik aan de kaak. Ondanks het feit dat ik tijdens mijn schooltijd als onderwijzer best goed heb kunnen werken en in een redelijk optimale situatie verkeerde, zeg ik toch dat het instituut school zo overheersend is dat het razend

moeilijk, zo niet onmogelijk is je idealen te realiseren. Hoe je dat precies moet doen weet ik ook niet. Ik geloof dat ik in *Op je kop in de prullenbak* heb laten zien, in de persoon van Meester Cowboy, welke mentaliteit je eigenlijk moet hebben om goed met kinderen om te gaan en hoe je ondanks het instituut iets voor vooral de zwakkere kinderen kunt betekenen. Want daar gaat het om: de zwakke kinderen gaan eronder door. En ook in *De behoefte aan gevaar* ga ik wel op die mentaliteit in, dus pessimisme is misschien niet het juiste woord. Ik vind de alternatieven alleen zo verdomd moeilijk. Ik ben aan die essays begonnen omdat het een onbekend terrein voor me is, en het me uitdaagt. Je zou het de kinderlijke behoefte aan gevaar kunnen noemen. De Madeliefboeken zijn nu een beetje risicoloos geworden, een bundel essays is weer heel wat anders, spannend, ook omdat ik daarin kan mislukken. Ik heb met die opstellen overigens helemaal geen wetenschappelijke pretentie, integendeel, ik blijf liever zo ver mogelijk van de geaccepteerde wetenschap, alhoewel ik bijvoorbeeld denk dat ik wel een eind in de richting zit van Lea Dasbergs *Grootbrengen door kleinhouden* alleen minder historisch. Bij mij lopen er meer lijnen naar de biologie.

Ik denk alleen maar schrijvend en ben, vind ik zelf, nogal intuïtief in de weer. Stap voor stap, regel voor regel, bedenk ik hoe het voor mij in elkaar zit, en dat schrijf ik op. Daarom zou het ook best eens zo kunnen zijn dat ik over een tijdje geen kinderboeken meer schrijf. Je moet eigenlijk altijd onzeker zijn of er überhaupt nog wel een boek zal komen. Want dat moet je ook maar afwachten.'

Bibliografie

Voor volwassenen

- *Rose, met vrome wimpers*, (verhalen); Meulenhoff, 1971; herdrukt als *Wimpers*, Arbeiderspers, 1980.
- *Het dochtertje van de wasvrouw*, (roman); Meulenhoff, 1973.
- *De man met de hamer*, (verhalen); Arbeiderspers, 1975.
- *Het geminachte kind*, (essays); Arbeiderspers, 1980. Deze bundel die als ondertitel draagt: *Als ik dictator was zou ik de hele dag pedagogen knuffelen* bevat de volgende opstellen: *Het geminachte kind; De behoefte aan gevaar; Wat natuurlijk is, is bedacht; De doorn in het vlees; God straft met een beugeltje*, en *De twee Robinsons.* Ze werden eerder gepubliceerd in *Hollands Maandblad* en *Maatstaf.*

Voor kinderen

- *Met de poppen gooien;* Querido, 1975.
- *Een gat in de grens;* Querido, 1975.
- *Grote mensen, daar kun je beter soep van koken;* Querido, 1976.
- *Drie verschrikkelijke dagen*; Querido, 1976.
- *Op je kop in de prullenbak*; Querido, 1977.
- *Pappa is een hond*; Querido, 1977.
- *Krassen in het tafelblad*; Querido, 1978.
- *Hoe Mieke Mom haar maffe moeder vindt*; Querido, 1978.
- *Een hoofd vol macaroni*; Querido, 1979.

- Het prentenboek van Mance Post:
  Ik woonde in een leunstoel; Querido, 1979, werd door Guus Kuijer met woorden geillustreerd.

Bekroningen

- Gouden Griffel 1976 (voor: *Met de poppen gooien*)
- Zilveren Griffel 1977 (voor: *Grote mensen daar kun je beter soep van koken*)
- Gouden Griffel 1979 (voor: *Krassen in het tafelblad*)
- Staatsprijs 1979 voor kinder- en jeugdliteratuur.

Vertalingen

- *Met de poppen gooien*; Denemarken, Engeland, W. Duitsland.
- *Grote mensen, daar kun je beter soep van koken*; Zweden, W. Duitsland.
- *Drie verschrikkelijke dagen*; Denemarken.

Zelf vertaalde Guus Kuijer in het Nederlands:

- R.D. Laing; *Gesprekken met mijn kinderen*, Wetenschappelijke Uitgeverij, 1979.

Enkele artikelen over Guus Kuijer

- *Guus Kuijer*, M. van Raephorst, Elseviers Magazine, 13-8-1977.
- *Guus Kuijer*, F. de Swert, in: *Over Jeugdliteratuur*, Lannoo, 1977, blz. 321-326.
- *Alleen als kinderen vertederen worden ze aanvaard*, Gerda de Visser, Knack, 12-4-1978. (interview)
- *Guus Kuijer*, Jan Brokken, Haagse Post, 14-10-1978. (interview)
- *Guus Kuijer*, Arno Wamsteeker, Kro-Luisterwijzer, no. 9, 1978. (interview)
- *Voor kinderen is het allang 1984*, Lezerskrant 1978 (nr. 5), Lily van der Velde. (interview)
- *Er komen steeds minder orchideeën, zeehonden en kinderen*, Cees Veltman, Hervormd Nederland, 10-3-1979. (interview)
- *De samenleving is 'ontkinderlijkt'*, Johanneke Leestemaker, Trouw, 25-8-1979. (interview)

- *Ik wil me voortdurend op glad ijs begeven*, Jessica Voeten, NRC, 21-9-1979. (interview)
- *Je hebt het altijd over jezelf*, *of je nou tachtig bent of veertig of tien*, Karel Eykman en Aukje Holtrop, Vrij Nederland (boekenbijlage), 6-10-1979 (interview, samen met Hans Dorrestijn).
- *De drie van Kuijer*, Steven van Campen, Verkenningen op het gebied van de jeugdliteratuur, jrg. X, afl. 2, oktober 1979, blz. 33-38.
- *Tegen ontkinderlijking*, Herman Verschuren m.m.v.
Franca Hersch-van-der-Stoel, in: En nu over Jeugdliteratuur, oktober 1979, nr. 5, blz. 175-177.
- *De kracht van krassen*, Herman Verschuren, in: En nu over Jeugdliteratuur, oktober 1979, nr. 5, blz. 178-180.

- Het NBLC in Den Haag stelde een dokumentatiemap over Guus Kuijer samen, 3e jaargang 1979, nr. 7.

Bolivia
Anton Constandse

De republiek Bolivia - thans met vijf miljoen inwoners, van wie de helft uit authentieke indianen bestaat, die nog twee inheemse talen spreken, quechua en aymará - is pas in 1825 ontstaan uit het zuidoosten van het voorheen Spaanse onderkoninkrijk van Perú. De oppervlakte ervan was toen aanzienlijk groter dan thans. Door de Pacific-oorlog van 1879-1883 verloor Bolivia aan Chili zijn uitweg naar de Stille Zuidzee; in 1903 moest het aan Brazilië het gebied van Acre prijsgeven; door de Chaco-oorlog van 1932-1935 een brede grensstrook aan Paraguay. In de tweede helft van deze eeuw kwam het steeds meer onder de invloed van het machtige Brazilië, dat loerde op de ijzerrijkdommen van Mutún (vlak bij zijn grens) en dat zich via Bolivia een veilige weg hoopte te banen naar de Stille Zuidzee. De meest oostelijke Boliviaanse provincie Santa Cruz wordt in toenemende mate geëxploiteerd door multinationale ondernemingen, die sterke vestigingen hebben in Brazilië, en die - behalve suiker, rijst, vruchten enz. - olie, aardgas en tal van metalen voortbrengen in dit tropische oosten, dat wat de groot-kapitalistische structuur aangaat afwijkt van het veel dichter bevolkte Andesgebergte in het westen. Daar liggen de vele kleine boerderijtjes en de genationaliseerde tinmijnen.

Een werkelijke sociale revolutie heeft in Bolivia plaats gevonden in 1952, toen grote groepen van arbeiders, boeren en mijnwerkers bewapend waren. Voor het grootste deel zijn toen de mijnen eigendom geworden van de staat, nadat enkele feodale families (zoals die van Patiño, de allerrijkste) het volk schaamteloos hadden geplunderd. Tevens is toen veel grootgrondbezit verdeeld onder kleine landbouwers. De MNR (Beweging van de nationale revolutie) organiseerde deze omwenteling, waarna haar leiders hun nieuwe en bevoorrechte posities weldra begonnen te misbruiken voor eigen doeleinden, het vaak weerkerende drama van minder ontwikkelde landen. Drie bekende leiders van deze MNR speelden nog lang een rol. De vertrouwde van de mijnwerkers, hoezeer ook vaak op rechtse zijwegen terechtgekomen, Lechín, bleef een sterke man in de centrale vakbond, de COB. Voorts was ook in 1980 nog Paz Estenssoro, driemaal president, een politieke figuur. En eveneens Siles Zuazo, van zijn vriend tot vijand geworden, maar beiden bedenkelijk behoudend. Vaak ondoorzichtig waren hun relaties met de officieren, die na 1952 opnieuw een leger hadden kunnen opbouwen - binnen de sfeer van de Organisatie van Amerikaanse Staten, geleid door de Verenigde Staten - dat in 1964 in staat bleek weer een eigen dictatoriale rol te spelen. In dat jaar maakte generaal Barrientos zich meester van de macht, en onder zijn bewind vond in 1967 de tragedie plaats van de guerrilla en de dood van Che Guevara. Diens moordenaar, generaal Prado, speelde nog herhaaldelijk een rol in de politiek. Van 1969, toen Barrientos door een ongeval omkwam, tot 1971 volgde er een bewogen periode. Generaal Ovando nationaliseerde de Gulf Oil Company, generaal Torres liet toe dat een volkscongres (een soort ‘sowjet’) werd bijeengeroepen van arbeiders en boeren. Maar in 1971 volgde een tweede lange periode van dictatuur, nu van de fascistische generaal Banzer, die zich met veel buitenlandse hulp kon handhaven tot 1978, maar nadien toch ook nog een politieke figuur van betekenis bleef. In 1978 kon men drie staatsgrepen tellen, twee van en één tegen generaal Pereda, die met ongewone fraude de verkiezingen van juli probeerde te beslissen in zijn voordeel, maar die toch in november moest wijken. Na een overgangsperiode werden er weer verkiezingen gehouden in juli 1979, maar over de uitslag waren Paz Estenssoro en Siles Zuazo het niet eens. Weer een voorlopige president: Guevara, weer een staatsgreep (van korte duur, in november 1979) en dan een door het congres

benoemde vrouwelijke president Lydia Gueiler, bedoeld om aan te blijven tot aan de nieuwe verkiezingen... van dit jaar 1980. Een zo verdeelde, zo machts- en geldbegerige 'elite' is zelfs in Zuid-Amerika niet gewoon.

Intussen zijn de kleine boeren doodarm. Na 1964 zijn ze verscheidene malen opgestaan, alsof er geen revolutie van 1952 was geweest, en in 1974 heeft Banzer nog een bloedbad onder hen aangericht. Tragischer nog is het lot van de mijnwerkers, die na 1952 enige tijd hebben gekend van medezeggenschap, maar weldra in vroegere horigheid terugvielen. Herhaaldelijk bezette het leger de mijnen om stakingen te breken, opstanden neer te slaan (zoals nog door de terreur van mei 1976) terwijl de massamoord onder de mijnwerkers in San Juan, in 1967, een der bloedigste is geweest van een reeks onderdrukkingen. Als men weet dat driekwart van de export gewoonlijk afkomstig is uit de mijnen, en men neemt dan kennis van het leven en lijden der mijnwerkers en van het feit, dat ze nog vier jaar geleden staakten voor een basisloon van... tien gulden per dag, is het duidelijk dat ze tot de meest uitgebuite klasse van Bolivia behoren. In de literatuur en in films is de tragedie van hun strijd veelvoudig uitgebeeld. Al is de staat dan de eigenaar van de meeste mijnen, deze staat wordt leeggeplunderd, is zwaar belast met schulden, waarvoor het volk renten en aflossingen moet proberen te betalen. En de profiteurs van dit bestel zijn de oude en nieuwe grootgrondbezitters, particuliere bodemexploitanten, multinationale ondernemingen en - niet te vergeten - de officieren, de wapenleveranciers, de chefs van de politie, de hogere ambtenaren en de steeds meer opkomende bourgeoisie. Een kleine kaste van rijke parasieten exploiteert een grote massa van arme arbeiders en boeren. En helaas is dit kenmerkend voor het overgrote deel der landen van Latijns-Amerika.

Literatuur in Latijns Amerika/11 Bolivia
Arie Sneeuw

Literatuur en sociale kontekst

Er is waarschijnlijk geen ander Latijns-Amerikaans land waar het verschijnsel literatuur zo duidelijk wordt gedomineerd door de heersende sociaal-politieke verhoudingen als in Bolivia.

Waarin Bolivia overeenkomt met andere landen is dat de 'republiek der letteren' er een minuskule kulturele enklave van koloniale oorsprong is. Wat ik daarover heb geschreven in het eerste van twee artikelen over de Midden-Amerikaanse literatuur (Bzzlletin, nr. 53) is ook op Bolivia, met zijn grote verpauperde Indiaanse massa, volledig van toepassing. Ook hier sluiten schriftelijke vorm en Spaanstaligheid bij voorbaat het overgrote deel van de bevolking buiten.

Als men het verhaal over literatuur in Derde Wereld-landen niet klakkeloos wil schrijven, wordt het al gauw een eentonig en weinig estetisch verhaal, en sommigen zullen zeggen: moet dat nou? Shakespeare en Cervantes schreven toch ook een aantal nog steeds als literaire hoogtepunten beschouwde werken in een sociale kontekst waarin literatuur waarschijnlijk niet minder het privilege was van een kleine maatschappelijke elite? Waarschijnlijk is dat inderdaad in gro[...]n het geval. En het zou, als het nog niet gebeurd is, d[...] de betreffende specialisten bestudeerd moeten worden. Maar het kan geen referentiepunt zijn voor het geval waar wij hier mee te maken hebben. Het behoeft geen nadere uitleg dat aandacht voor de maatschappelijke verhoudingen in het Spanje van Cervantes of het Engeland van Shakespeare geen enkele rol meer kan spelen in de richting van een verandering van die verhoudingen. Zoals het negeren van die verhoudingen geen stilzwijgende bijdrage meer kan zijn tot konsolidering daarvan. Terwijl deze optie onontkoombaar aan de horizon ligt bij alles wat wordt gedacht en gezegd over een gebied als Latijns-Amerika *in deze tijd.* En de optie ligt niet alleen op sociaal-ekonomisch, politiek of ethisch terrein, maar ook op dat van de literatuur. In Cuba, het 'eerste stuk vrij grondgebied van Latijns-Amerika', zoals de Cubanen hun land met gerechtvaardigde trots noemen, is de normale eerste oplage van een literair boek er een van minimaal 10.000. In de rest van Latijns-Amerika, zelfs bij uitgevers die meer dan de Cubaanse op kontinentale schaal opereren en zo een potentiële markt hebben van minstens 100 miljoen Spaanstaligen, is de normale eerste oplage niet groter dan in het vele malen kleinere Nederlandse taalgebied: 3 à 4.000 exemplaren.

Bolivia is van dit absolute ontbreken van voorwaarden voor zelfs maar een minimaal funktioneren van literatuur een uitgesproken voorbeeld, maar, zoals gezegd, niet het enige. Waarin Bolivia waarschijnlijk wél alles op dit gebied overtreft, is de frekwentie en de hevigheid waarmee deze sociale kontekst wordt weerspiegeld in de literaire teksten zelf. De Boliviaanse literatuur is een literatuur van uitbuiting en onderdrukking, van mijnstakingen en bloedbaden, van feodalisme, van revoluties en guerrilla.

Daarmee stelt de Boliviaanse literatuur de bij ons hier en nu overheersende opvattingen over literatuur danig op de proef, is de Boliviaanse literatuur een beproeving, zullen sommigen al gauw zeggen. Literatuur die gaat over de grote maatschappelijke problemen is in onze windstreken uiterst schaars (geworden) en zeker niet het meest gewaardeerd. Een grote uitzondering als Theun de Vries gooit duidelijk niet al te hoge ogen bij de smaakmakers. Een vraag die zich in dit verband opdringt is in hoeverre het uitgesproken sociaal-politieke karakter van de Boliviaanse literatuur ertoe heeft bijgedragen dat Bolivia tot een langzamerhand kleine minderheid

van Latijns-Amerikaanse landen behoort waaruit nog niet één literair boek via vertaling tot ons is doorgedrongen. In de socialistische landen is wel een aanzienlijke hoeveelheid Boliviaanse literatuur in vertaling verschenen.

Nu heeft de kritiek die in de - schaars voorhanden zijnde - studies over Boliviaanse literatuur vaak op deze literatuur wordt geleverd meestal betrekking op kwesties van literaire vormgeving. Dit leidt echter meestal ook tot een weinig positief *totaal*oordeel over de Boliviaanse literatuur, omdat in de westers-georiënteerde literatuurbeschouwing vormgevingskwesties in de praktijk het belangrijkst blijken te zijn. Dat zien we ook onder Latijns-Amerikaanse literatuurspecialisten, die vaak kriteria hanteren die een van hen, de Cubaan Roberto Fernández Retamar, heeft bestempeld als 'koloniserend'. Hij doelde daarmee onder anderen ook op de hier bekend geworden Julio Cortázar die ooit, in een pleidooi voor vormexperiment en taalvernieuwing - toegevoegd aan de Nederlandse uitgave van zijn verhalenbundel *Octaëder*, Meulenhoff 1977 - de Latijns-Amerikaanse schrijvers heeft opgeroepen om 'Che Guevara's van de taal' te worden. (Waarop de genoemde Fernández Retamar repliceerde dat een 'Che Guevara van de taal' niets meer met Che Guevara te maken heeft.) Met gebruikmaking van de zelfde beeldspraak komt de belangrijkste kritikus van de Boliviaanse literatuur, José Ortega, tot de volgende omschrijving van de tekortkomingen die de Boliviaanse literatuur in zijn ogen vertoont: 'In Bolivia, een land dat in een permanent proces van revolutie-contrarevolutie verkeert, heeft nog geen revolutie op het niveau van de taal plaatsgevonden'.

Ook als men niet een revolutie in de taal als het hoogste beschouwt, is het uiteraard gewettigd en zelfs noodzakelijk om aandacht te besteden aan de vorm, aan de *manier waarop*

in zoveel Boliviaanse boeken wordt geschreven over echte revolutie of de noodzaak daartoe. Maar dan wel steeds in relatie tot de thematiek. In de overheersende westerse literatuurbenaderingen wordt toch ook uitgegaan, in ieder geval in theorie, van de onlosmakelijke tweeëenheid van vorm en inhoud. En dan zou best eens kunnen blijken dat de vormgebreken die worden gesignaleerd in de Boliviaanse literatuur niet per se allemaal gebreken zijn. Dat het in bepaalde gevallen gaat om vormkenmerken die organisch samenhangen met de gekozen thematiek. En dat dus een negatief oordeel dat gebaseerd is op deze veronderstelde gebreken in feite neerkomt op een stilzwijgende afwijzing van de thematiek. Niet noodzakelijkerwijs als ontkenning van de noodzaak van een echte revolutie in een land als Bolivia; misschien alleen maar als manifestatie van de opvatting dat het schrijven daarover niet in de literatuur thuishoort, maar in andere media, dat het in literatuur om andere dingen moet gaan.

Een aantal van de in de Boliviaanse literatuur gesignaleerde tekortkomingen komen wij namelijk ook opvallend vaak tegen in de kritiek op boeken uit andere Latijns-Amerikaanse landen die een uitgesproken sociale thematiek hebben. Als het om romans gaat, is een veelgehoord bezwaar dat van een ‘gebrek aan eenheid’. Meestal betekent dit dat de roman in kwestie geen duidelijk geprofileerde hoofdpersoon heeft, maar meerdere, en soms vele, personages even belangrijk lijken te zijn, zonder dat ze via een centrale handeling een direkte relatie met elkaar aangaan. Maar wat betekent deze kritiek, als de schrijver misschien juist verdeeldheid, wil laten zien? Of als hij een sociale groep, een verzameling individuen die alleen maar (?) verbonden zijn in hun maatschappelijke situatie, als hoofdpersoon wil opvoeren? Een ander veelgehoord punt van kritiek is een gebrek aan ‘psychologische diepgang’, een ‘te schematische’ karaktertypering in dergelijke romans. Maar waarom zou iemand die een sociaal thema wil behandelen daarbij per se psychoanalytisch te werk moeten gaan? Komt de kritiek dan niet hier op neer dat de schrijver eigenlijk een psychologische roman had moeten schrijven? Terwijl de psychologische roman toch ook in de Europese literatuur niet altijd heeft bestaan?

Het globaal negatieve oordeel over de Boliviaanse literatuur en de onbekendheid daarvan buiten Bolivia zijn ongerechtvaardigd in de mate waarin dit het gevolg zou zijn van het klakkeloos hanteren van dergelijke kriteria. Omdat deze voortkomen uit de Europese literatuur, of exakter, uit een zeer bepaald type literatuur dat op een bepaald moment in Europa is gaan domineren, zou hier sprake zijn van de literaire variant van kultureel imperialisme. Omgekeerd geldt dit uiteraard ook voor die Latijns-Amerikaanse literatuur die hier wél hogelijk gewaardeerd wordt, voor zover die waardering gebaseerd is op de zelfde kriteria.

Een en ander is te komplex om in dit bestek verder uit te werken, maar het heeft er alle schijn van dat net als op sociaal-ekonomisch gebied Latijns-Amerika ondergeschikt is gemaakt aan de *belangen* van de rijke westerse landen, het op kultureel gebied ondergeschikt is gemaakt aan de *belangstelling* van die zelfde landen, doordat deze in de eerste plaats op zoek zijn naar verrijking van hun kulturele schatkamer. Op beide terreinen wordt een sleutelrol gespeeld door die Latijns-Amerikanen die tegemoet wensen te komen aan die belangen, respektievelijk belangstelling. Het bekende ‘geval’ Borges, de op zijn zachtst gezegd a-sociale maar hogelijk gewaardeerde Argentijnse schrijver, en dat van de sterk sociaal gerichte maar in zijn totaliteit volledig genegeerde Boliviaanse literatuur, lijken symptomen van het zelfde mechanisme.

Een literatuur van oorlog, revolutie, guerrilla

De Boliviaanse moderne literatuur wordt gewoonlijk afgebakend en onderverdeeld aan de hand van drie van de belangrijkste gebeurtenissen op sociaal-politiek terrein. De eerste is de Chaco-oorlog met Paraguay, die in Bolivia ook grote binnenlandse gevolgen had en een 'Chaco-generatie' in de literatuur opleverde. De 'gefrustreerde' Revolutie van 1952 is de volgende generatie-aanduiding, en de mislukte guerrilla in 1967 van Che Guevara vormt een - voorlopig - laatste markeringspunt. Overigens is er geen sprake van wezenlijke verschillen tussen de ene periode en de andere. Een konstante is in ieder geval de grote sociale betrokkenheid van deze literatuur, die natuurlijk ook al spreekt uit de indeling zelf, hoewel deze niet betekent dat de betreffende schrijvers uitsluitend over een van de drie genoemde gebeurtenissen schreven.

De 'Chaco-generatie'

Zo wordt een groep schrijvers aangeduid die allemaal zelf aan het front waren geweest, en wier ogen door de Chaco-oorlog ook voor een aantal andere zaken waren opengegaan, zoals de situatie van de grote Indiaanse massa die nauwelijks als Bolivianen werden beschouwd maar wel de 'eer van het Vaderland' moesten gaan verdedigen. Zij vormen de Boliviaanse tegenhanger van de Paraguayaanse schrijver Augusto Roa Bastos, die vanuit de Paraguayaanse kant de oorlog in een soortgelijk kader plaatst in de roman *Mensenzoon* die onlangs in Nederland nog enig stof heeft doen opwaaien door een naar veler oordeel jammerlijk mislukte vertaalpoging. (De Paraguayaanse literatuur, waarvan dit een eerste vertaling had moeten zijn, lijkt al evenzeer in de verdomhoek te zitten als de Boliviaanse.) De belangrijkste schrijver van deze groep is *Augusto Céspedes* (1909), die in *Mestiezenbloed* (1936)

een schrijnend beeld geeft van het lot van de Boliviaanse indianen die als kanonnenvlees werden ingezet in een konflikt waarin het niet eens om Boliviaanse belangen ging, maar om buitenlandse oliebelangen. Céspedes zou daarna zeer aktief worden in de politiek en het vakbondswerk. Zo leerde hij van nabij de mensonwaardige leef- en werkomstandigheden van de mijnwerkers in de tin-mijnen kennen, welke ervaringen hij neerlegde in *Metaal van de Duivel* (1945), een roman die samen met zijn boek over de Chaco-oorlog gerekend wordt tot de moderne Boliviaanse 'klassieken'. *Metaal van de Duivel* is een typisch voorbeeld van de zo vaak bekritiseerde losse romanstruktuur in dergelijke werken. In dit boek gaat het enerzijds om de opkomst van een Boliviaanse tinbaron à la Patiño, Hochschildt, anderzijds de situatie van de mijnwerkers. Zoals te doen gebruikelijk, wisselt de tinmagnaat Bolivia als woonplaats al gauw in voor het 'beschaafdere' Europa. Als je dan als schrijver niet net als dit personage de in Bolivia voor hem werkende mijnwerkers uit het oog wilt verliezen, is een meersporige romanstruktuur het logisch gevolg. De roman eindigt met een - waar gebeurd - bloedbad dat werd aangericht onder stakende mijnwerkers, die meer loon eisten toen de tin-prijzen door de 2e Wereldoorlog tot recordhoogte waren gestegen, en beschuldigd werden van kollaboratie met de nazi's omdat Bolivia aan de Geallieerden leverde.

De generatie van 52

Aan de zelfde gebeurtenis waarmee de roman van Céspedes eindigt wijdde een vertegenwoordiger van de volgende generatie, *Nestor Taboada Terán* (1929) een hele roman: *De prijs van tin* (1960). (De zelfde episode is later ook verfilmd door de Boliviaanse cineast Jorge Sanjinés, in de ook in Nederland veel vertoonde film *De moed van het volk.*) Van Taboada Terán verschenen later twee verhalenbundels: *Indianen in opstand* (1967), dat gaat over de feodale situatie van het indiaanse plattelandsproletariaat en de pogingen om daarin verandering te brengen in het kader van de Revolutie van 52, en *Zolang vernedering wordt gecelebreerd* (1968), een drieluik over de Boliviaanse geschiedenis van Chaco-oorlog tot guerrilla van 1967.

De tweede belangrijke vertegenwoordiger van de Generatie van 52, Fernando Ramírez Velarde, schreef ook al een roman over de situatie van de Boliviaanse tin-mijnwerkers, *Schachten van de angst* (1953). In tegenstelling tot vele andere versies van het zelfde thema beschrijft dit werk niet alleen de schrijnende uiterlijke kanten daarvan, maar legt het ook iets bloot van de oorzaken. Als lijfeigenen op een *latifundio* levende indianen gaan hun geluk in de tin-mijnen beproeven, in de hoop spoedig voldoende verdiend te hebben om terug te keren en een eigen stukje grond te kopen, hetgeen een illusie blijkt te zijn.

Tenslotte moet hier nog *Jesús Lara* (1898) vermeld worden, die kwa leeftijd tot de vorige generatie behoort en auteur van een van de vele boeken over de

Chaco-oorlog is, maar bekend is geworden door een serie romans die gaan over het indiaanse plattelandsproletariaat in de jaren voor en na de Revolutie van 52. Lara is een groot kenner van de wereld van de quechua-indianen en heeft veel gepubliceerd over hun kultuur. Zijn romans noemt hij zelf 'Quechua-romans' en ze hebben dan ook bijna allemaal titels uit het Quechua, zoals *Yanakuna* (1962), *Yawarninchij* (1959). Veel van deze romans zijn vertaald in de socialistische landen.

De poëzie

In de periode tussen 1935 en de zestiger jaren heeft de Boliviaanse poëzie weinig of niets voortgebracht dat hier de moeite van het vermelden waard is. Het interessantst zijn de pogingen van een aantal dichters om tweetalige poëzie te schrijven, d.w.z. naast elkaar een Spaanstalige en een Indiaanstalige (Quechua en Aymará) versie. Maar ook deze pogingen blijven vaak steken in het nogal oppervlakkige folklorisme dat een groot gedeelte van de poëzie uit deze periode het karakter geeft van toerisme in eigen land.

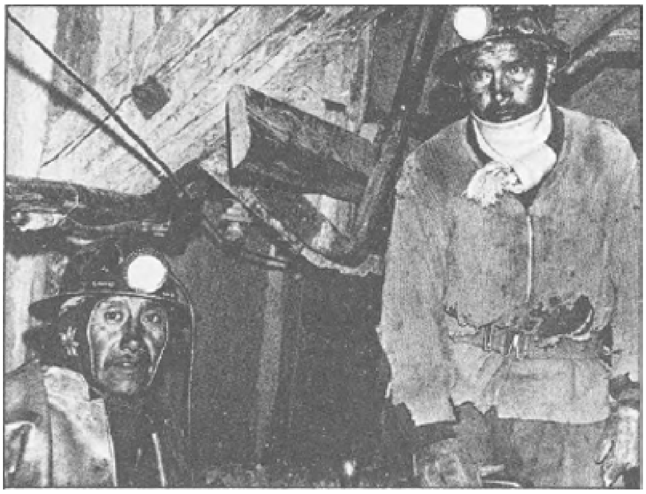
De belangrijkste moderne Boliviaanse dichter, *Pedro Shimose* (1940), zoon van Japanse immigranten, debuteerde in 1961 met *Driespel in ballingschap*, een jeugdwerk waaruit een sociaal getint religieus bewustzijn spreekt. Na een verblijf van enige jaren in Europa publiceert hij de bundel *Sardonia* (1967), waarin hij op Paul van Ostayen-achtige wijze een apokalyptisch beeld oproept van de moderne westerse wereld en die door zijn voor Boliviaanse begrippen hypermoderne aanpak veel ophef veroorzaakte. Geleidelijk aan evolueerde ook Shimose naar het in Bolivia onontkoombare maatschappelijk engagement. In 1972 verscheen *Ik wil schrijven maar breng schuim voort* - de titel is een versregel van de grote Peruaanse dichter César Vallejo - dat de Poëzie-prijs van Casa de las Américas ontving, en waaruit hieronder twee gedichten volgen. Shimose was in 1971, na de bloedige staatsgreep van Banzer, in ballingschap gegaan, wat naast grimmig sarkastische impressies van de situatie in Bolivia een van de thema's van de bundel is.

De recente prozaliteratuur

In de tweede helft van de zestiger jaren verscheen een aantal verhalenbundels en romans die in de kritiek begroet werden als grote vernieuwing, als werken die de Boliviaanse literatuur eindelijk op het niveau van de grote Latijns-Amerikaanse literatuur tilden. De schrijvers in kwestie introduceerden technieken als innerlijke monoloog, meervoudig 'point of view', doorbreking van de chronologie etc. Dit gaat opvallenderwijs gepaard met een thematische verschuiving naar meer psychische, existentiële problematiek, wat deze schrijvers de voor zich sprekende benaming 'subjektivistische stroming' heeft opgeleverd, en tegelijkertijd iets onthult van de boven ter sprake gekomen kriteria van de Latijns-Amerikaanse smaakmakers.

De belangrijkste vertegenwoordiger is *Renato Prada Oropeza* (1937) die in 1967 debuteerde met de verhalenbundel *Argal-Galar*, waarin de helft van de verhalen van zijn hand

is en de andere helft van *Adolfo Cáceres Romero* (1937). In 1969 verscheen de, ditmaal alleen door Prada Oropeza geschreven, verhalenbundel *Op de rand van zwijgen.* Het zijn overwegend in mineur geschreven verhalen van menselijk onvermogen en ongeluk, frustratie, existentiële angst, eenzaamheid etc. De verhalen van de veel minder bekend geworden Cáceres Romero, die stilistisch verwant zijn aan die van Prada en waarvan één hieronder in vertaling volgt, zijn sterker sociaal getint. Dat geldt ook voor de roman die vervolgens van Prada Oropeza's hand verscheen, *De grondleggers van de dageraad* (Roman-prijs Casa de las Américas 1969), die gaat over de mislukking van de guerrilla, waarvoor heel duidelijk die van Che Guevara model heeft gestaan. Het relaas wordt afwisselend door een guerrillero en een regeringssoldaat verteld. Prada's tot nu toe laatste werk is de roman *Aan de uiterste rand* (1975), een Kafka-achtig verhaal over gevangenschap zonder schuld, die uiteindelijk een onverwachtse politieke wending krijgt wanneer de hoofdpersoon wordt bevrijd door opstandelingen.



In 1972 werd de Roman-prijs van Casa de las Américas opnieuw toegekend aan een Boliviaanse roman, *De doden worden steeds ongehoorzamer* - een versregel van de in het eerste artikel over Midden-Amerikaanse literatuur ter sprake gekomen Salvadorese dichter Roque Dalton - van *Fernando Medina Ferrada* (1925), die hierin een persoonlijk beeld geeft van twee, simultaan vertelde, dramatische gebeurtenissen uit de recente geschiedenis van Bolivia, de omverwerping in 1946 van de enigszins verlichte president Villaroel en de Revolutie van 1952.

César Verdúguez Gómez (1941) streeft in zijn verhalenbundel *Ver van de nacht* (1971) naar een synthese van moderne verteltechnieken en sociale thematiek. Het titelverhaal is een goed voorbeeld van de kontinuiteit in de Boliviaanse literatuur die even groot is als die van de heersende sociale verhoudingen. Hierin gaat het namelijk om de zelfde bloedige onderdrukking van een staking in de tin-mijnen die in 1945 door Augusto Céspedes werd beschreven in *Metaal van de Duivel*, en in 1960 door Nestor Taboada Terán in *De prijs van tin.*

Pedro Shimose
Vaderland en afstand

Ik wil weten
wat er gebeurt in je verre schemeravonden.

Aan de steen vraag ik

welke regens je wegen geselen.

Aan de aardappelbloesem
welke nachtvorst, welke hagel, welke handen smerig van geweld.

Ik vraag aan de kolibri
welke engelen des doods de poorten van het leven verwoesten.

Als het lot vuur is en de waarheid as:
Ben je afkomstig uit het vuur? En onderweg naar de as?

Ik wil weten of mijn stem en stappen
uitmonden in jouw *ayllu**,
onder een hemel van pijlstaarten.

Ik wil weten of de condor de toppen zal halen
waar het blauw je wonden wast met licht.

Geef me je waarheid, wat ik wil is je waarheid.
Geef me je hoop,
vertel me je pijn en je tederheid,
Anchajta munaykuyki Boliviamanta
(Ik hou van je, volk van Bolivia)
Ik wil van je horen, van je leven en werken.
Moeder, schrijf me.
Geliefde, wacht op me.
Vriend, denk aan me.

De nacht is neergedaald in mijn borst
en een schuilend hert
ademt
benauwd.

(Uit: *Ik wil schrijven maar breng schuim voort*)

Vertaling: Arie Sneeuw

* Ayllu: de traditionele, op kollektief grondbezit gebaseerde Indiaanse gemeenschap

Pedro Shimose
Dracula op inspektietocht

Jij ontwaakt om middernacht en hebt dorst.
Je komt uit je graf, drinkt whisky on the rocks,
krijst en fladdert,
vliegt over het land met Groene Baretten,
grondvest de angst, doorzoekt de steden,
valt binnen in huizen, haalt boekhandels leeg,
sluit universiteiten, censureert de pers,
slaat tederheid neer, leest Donald Duck,
vervolgt, zet gevangen, verhoort en zucht,
verleidt je slachtoffers met 1000 volt-ogen,
geeft hun de kus des doods en keert voor het licht wordt
terug naar je burcht,
          neemt een douche en scheert je,
ontbijt met Frankenstein, bladert de kranten door,
gaapt
   en gaat terug naar het onderaardse rijk
      van de duisternis.

(Uit: *Ik wil schrijven maar breng schuim voort*)

Vertaling: Arie Sneeuw

Adolf Caceres Romero
De hinderlaag

Morgenstond

Snelle kille handen
Verwijderen één voor één
De pleisters van het duister
Ik open mijn ogen
   Ik leef
Nog steeds
   In het hart
Van een nog verse wond.

Octavio Paz

‘Een hinderlaag is een wreed gebeuren, een zware opgave zowel om uit te voeren als om te ondergaan’.

Régis Debray

Daar lag hij, met leeggebloede aderen, ver van al datgene waarvoor hij zich had ingezet; ver van de pijn en de schaamte zich in de nederlaag alleen te weten; ver van die omsingeling van bomen en onzichtbare stemmen die hij had getrotseerd. De man - die zijn leven te danken had aan de zakdoek van ‘De Kapiteinse’ - had zijn lichaam eindelijk gevonden en legde, onophoudelijk spugend, zijn wapens neer om het te bekijken. Het gezicht dat hij aanschouwde, en dat bijna begraven was onder de vliegen en het haar, glansde met een porceleinen glimlach. ‘Het is hem

dus niet gelukt te ontsnappen', zei hij bij zichzelf, terwijl hij probeerde hem de ogen te sluiten. 'Dat betekent het einde'. Zijn vingers zonken weg in de ijskoude oogkassen. Nu hun leider dood was, viel hier voor hen niets meer te doen. Onder die verzegelde lippen rustte het laatste bevel. Alles leek buiten dit moment van tijdloze verlatenheid te staan. De man trok zijn verkilde vingers terug. De gebroken ogen volhardden in hun schittering. 'De Chef heeft niet kunnen ontkomen'. De man was nu de enige overlevende van de groep. 'Dood'. Langzaam drong de absurditeit van dit offer tot hem door. 'Met hoeveel waren we?' Hij zag de rij van angst vertrokken gezichten onder water verdwijnen. Hoe de rivier de verbijstering van dat moment verzwolg. Ze waren allemaal met hun ogen open gestorven, alsof ze probeerden iets van hun leven vast te houden. De rivier. De vissen voedden zich met mensenbloed. Nooit meer zou iemand van dat water kunnen drinken zonder te denken aan het bloed dat het meevoerde. De rij mannen. Niets leek hem in zijn voortgang te kunnen belemmeren, noch de projektielen die in plaats van water bloed deden opspatten noch de monden die vuur spuwden. 'Ze mogen mijn lichaam niet vinden';

een gebroken tak lag naast het geschreven bevel. De man begon het uit te vegen. ‘Hoeveel, “De Kapiteinse” inbegrepen?’ De rivier bleef voortgaan. ‘... niet vinden’; het bevel. Hij woelde opnieuw de aarde dooreen tot het was uitgewist. ‘Niet vinden’, las zijn geest. Aan de andere kant van de rivier snoven de honden de geur van hun sporen op. Zelfs onder de grond werden de doden, opgegraven, nog achtervolgd. ‘...niet...’; het bevel, en het laatste woord verdween. Hij haalde zijn mes te voorschijn. Het lemmet leek te sidderen onder de aanraking van het licht. ‘Wat vlug begint alles te stinken’, zei de man bij zichzelf, verbaasd over het ritueel dat zijn handen beproefden.

De plattelandsguerilla kreeg in Latijns-Amerika vrijwel nergens voet aan de grond, vooral door gebrek aan leiders en steun van de bevolking.

Van angst schoten zij meteen gericht. De kapitein, wiens gezicht baadde in het zweet, gaf het bevel. ‘Niemand mag er levend vanaf komen!’ schreeuwde hij telkens opnieuw. Niemand, ook niet de vrouw die een witte zakdoek omhoog hield en zich nauwelijks staande kon houden. ‘Kapitein, die vrouw...’ ‘Schieten! Schieten godverdomme!’ schreeuwde de kapitein. De stalen vuurmonden hadden al een tijdlang vol ongeduld naar een doelwit gezocht. Het bevel, dat van de hinderlaag, vulde het water. Het was niet het laatste. ‘Schieten, heren! Laat 's zien hoe u het kunt!’ De draaimolen draaide rond, net als de wegvluchtende lampjes die wachtten op het schot dat hen zou doen aangaan. Hij drukte zijn wang tegen het gladgepolijste hout van de kolf en schoot. ‘Laat zien hoe u het kunt, heren!’ De nacht explodeerde in zijn oren. ‘Mooi schot!’, werd er geroepen. Bij ieder schot ging een van de lampjes aan. ‘U schiet niet slecht, meneer’. Waarom voelde hij hier, bij de rivier, niet meer de zelfde voldane trots? Wat aan hem knaagde was een gevoel van schaamte omdat hij was gestruikeld en gevallen. Hij hield geen geweer meer tegen zijn schouder. Het water en zijn slachtoffers vervolgden hun weg in de zelfde marsorde als waarin zij waren gekomen. De soldaten schreeuwden het uit van vreugde, terwijl ze de kruitgeur van zich af klopten. ‘Mooi schot, meneer. Bent u militair?’ De lampjes brandden. De muziek. Het licht maakte het dag. Ze keerden nu als helden terug. ‘Hoeveel waren het er?’ wil een journalist weten. Het kampement is vol vreemde gezichten. ‘Is niemand ontkomen? Ook die vrouw niet?’ De kapitein heeft een bevordering verdiend. Het water van de rivier zwol aan. ‘Hoeveel?’ vraagt een andere journalist. ‘O’, zegt hij, aantekeningen makend. ‘Mijn waarde kapitein, u bent een held’, zegt een oudere generaal die de kapitein meevoert. Een held. De soldaten kunnen hun uitgelatenheid niet verbergen. ‘Wat? Was er een vrouw bij?’ vraagt de generaal verbaasd. De journalisten vuren nu hun vragen op de soldaten af. ‘En de lijken?’ Aan alle kanten schiet flitslicht op. ‘Die slaan we nog wel eens aan de haak in de rivier’, schatert een soldaat het uit. De kapitein en de generaal brengen een heildronk op het Vaderland uit. ‘Hoe voelen de helden zich?’ De draaimolen draaide weer, en hij glimlachte terwijl hij de handen drukte die hem kwamen feliciteren. De kapitein glimlachte. ‘Kapitein’, vraagt een binnengedrongen journalist, ‘heeft u “De

Kapiteinse” doodgeschoten?’ Zijn heldenrol viel hem zwaar. De honden liepen blaffend langs de rivier, waar zij de sporen van bloed opsnoven. De man, die zich steeds verder van het water verwijderde, voederde de aasgieren die hem volgden. Op zijn rug, in de rugzak van de Chef, kletterden de ontvleesde botten tegen elkaar. Het dichte, vochtige struikgewas sloot zich achter zijn voetstappen. De rij mannen zwierf rond in zijn herinnering. Ze waren op zoek geweest naar eten, zonder op de tijd te letten. Het leger volgde hun sporen. De takken dempten het gekletter in de rugzak. Nu dacht hij aan haar, aan ‘De Kapiteinse’, die als eerste het gevaar had opgemerkt met haar witte zakdoek. De zakdoek die hem het leven had gered. De wind voerde, samen met het geblaf van de speurhonden, de klaagzang van de rivier mee. Plotseling weken de takken uiteen en zag hij, bijna aan het andere uiteinde van de open plek, de hut van een junglebewoner. Hij maakte zijn machinepistool schietklaar. De bomen zwaaiden heen en weer in de wind. De hele omgeving vulde zich met de herinnering aan ‘De Kapiteinse’. Haar dood. Voor de zoveelste keer stond het zweet in zijn handen om de kunststof handgreep van zijn wapen. Hij stond opnieuw aan de grens van de angst. De open plek is een wirwar van bladeren en gebogen stengels. Het liefst zou hij met één salvo een eind maken aan die rust. De rugzak laat nog steeds, bij iedere beweging die hij maakt, zijn doffe gekletter horen. De hut is onbewoond. De aasgieren die hem waren gevolgd verdwenen één voor één. Door honger gedreven begint hij de hut te doorzoeken. ‘Sta stil’, beveelt een stem achter hem. ‘Handen omhoog’. Het gekletter in de rugzak is verstomd. De man laat zich ontwapenen. ‘Wat zocht je hier?’ vraagt de stem. Halfversuft van het transpireren, slaagt hij er niet in te antwoorden. ‘Hoger die handen’. Het is een stem die hij niet thuis kan brengen, een zangerige stem van ver weg. ‘Ik heb honger’, zegt hij tenslotte. ‘Draai je om’, beveelt de stem. De wanden van riet buigen door onder het geweld van de wind. Wanneer de man zich omdraait, ziet hij iemand die even baardig is als hijzelf. ‘Je bent...?’ Alvorens zijn vraag af te maken laat hij zijn armen zakken, maar de ander maakt daar ruw een eind aan door hem het geweer op de borst te zetten. ‘Rustig aan!’ zegt hij op dreigende toon. Inderdaad, het was een guerrillero, net als hij. ‘Sta stil of ik schiet!’ blaft hij hem toe, waarna nog twee guerrillero's verschijnen. Alle drie vertonen ze de sporen van honger en uitputting van mannen op de vlucht. ‘De Chef is dood’, zegt de man. ‘Ja?’ is hun enige antwoord. ‘Hier heb ik zijn botten’. De twee guerrillero's komen naderbij om de rugzak van zijn schouders te nemen. ‘Wie zegt ons dat ze van hem zijn?’ zegt een van hen. ‘Het is 'm echt, hij is doodgeschoten in een hinderlaag’, voert de man aan. De angst maakt opnieuw zijn oksels nat. ‘Iedereen is dood, “De Kapiteinse” ook’, zegt hij. De anderen blijven zwijgen, terwijl ze de rugzak doorzoeken. De botten vallen kletterend op de grond. ‘Het geld zit er niet in’, zegt een van hen. ‘Ik ben de enige die het heeft overleefd’, gaat de man verder. ‘En wie zegt ons dat je geen verrader bent, hé?’ De adem uit de snauwende mond stinkt. ‘Jij hebt de Chef zelf vermoord’. De

wind maakt een huilend geluid in de takken. Ze zijn waanzinnig geworden, denkt de man. Mijn eigen waanzin, de waanzin van de Chef en 'De Kapiteinse' en van ons allemaal die hier in de jungle rondzwerven. De waanzin van de angst, van de achterdocht. 'Beken maar eerlijk dat jij ze zelf in die hinderlaag hebt geleid om er met het geld vandoor te gaan', schreeuwt de ander, die hem onder schot houdt. De man let niet meer op hen, zijn aandacht wordt in beslag genomen door zijn armen die zwaar beginnen te worden. 'Sta stil'. Zijn armen die hem pijn doen. Het geweer blijft onvermurwbaar op zijn borst gericht. 'Waar is het geld dat je hebt gestolen?' schreeuwt een van de mannen die de rugzak doorzoeken. Zijn armen proberen steun te vinden in de ruimte. 'Hoger die handen'. Zijn zakken worden leeggehaald en opengescheurd. 'Niets te vinden', zegt degene die hem nu fouilleert met zijn handen vol kloven. Dievenhanden, denkt de man. Dieven die honger hebben. Deserteurs. Ellendig, ik heb ook honger. Honger. Stakkers. 'We zullen je hier op deze zelfde plaats nog berechten, voor diefstal'. De stank uit de mond. Ellendig, mijn armen. 'Als je weigert te praten schieten we je dood'. Ellendig, ellendig. 'Nee, dan hangen we je op, als dief'. Zijn armen slapen in de lucht. De man voelt ze niet meer. Die armen behoren hem niet meer toe. 'Nou, heb je nog steeds niets te zeggen?' De woorden kunnen hem niets meer schelen, evenmin als die armen die zweven in de stinkende lucht van de hut.

'Voorzichtig, kapitein, ze hebben 't op u gemunt'.

De jungle met zijn lauwe, groene waas doet de troep soldaten, die afgaat op de reuk van de honden, behoedzamer lopen. Iets verder, waar het struikgewas ophoudt, leent de open plek zich tot een hinderlaag. De soldaten duiken instinktief ineen. De stilte waarschuwt hen voor iets dat er misschien niet is, maar in dit beroep konstant dreigt: gevaar. De kapitein is begonnen te transpireren. De hitte is op dit uur van de middag verstikkend. Naast hem staat hun gids, die probeert een van de honden in bedwang te houden. 'Ik heb 't ook op hun gemunt', zegt de kapitein, 'en dat weten ze'.

Zijn gezicht onder de gloeiendhete pet heeft een harde uitdrukking aangenomen. Hij heft een hand op als stopteken. Ze staan aan de rand van de open plek. De sporen die ze volgen houden op bij de hut. Het bevel gaat van mond tot mond, en in groepen van drie schieten de soldaten het struikgewas uit. De honden dringen de hut binnen zonder iets aan te treffen. 'Er is niemand', verbreekt een soldaat het stilzwijgen. De kapitein heeft het gebaar begrepen en stuurt de rest van de troep er op af. De soldaten rennen zigzaggend over de open plek. Het lijkt allemaal een spel. In de buurt van de hut treffen ze meer voetsporen aan dan ze hadden verwacht.

'Kijk 's aan', zegt de kapitein grijnzend, 'zo te zien gaan we nog twee bandieten meer vangen. Een daarvan moet hun leider zijn'.

De honden grommen met rechtopstaande oren naar alle kanten.

'Laat ze los', beveelt de kapitein.

Hun staarten zijn niet meer te onderscheiden van het struikgewas dat ze heen en weer doen zwiepen. De wind vertraagt hun pas. De takken bewegen moeizaam. Helemaal bovenaan tussen de takken van een boom hebben de honden een lichaam ontdekt, dat heen en weer zwaait als de slinger van een klok. Het blaffen is nu feller. 'Kapitein!' schreeuwt de gids, 'Hier hangt iemand!' De aasgieren fladderen tegen de hemel die geleidelijk aan betrekt.

‘Hij hangt erg hoog’, zegt de kapitein wanneer hij ziet dat een aantal mannen aanstalten maakt om in de boom te klimmen. ‘Laat niemand zich bewegen, dan haal ik hem met een schot omlaag’. De honden hebben al een andere prooi gevonden. Hun geblaf klinkt anders, ze grommen nu dreigend tegen elkaar.

‘Wat is daar aan de hand?’ schreeuwt de kapitein nerveus. ‘Ik weet 't niet, ze hebben geloof ik een stelletje botten gevonden’, zegt de gids.

‘Pak ze af’.

De honden verzetten zich en gaan er vandoor.

‘Het zijn mensebotten’, zegt de gids terwijl hij er een paar oppakt die zijn blijven liggen.

De hemel, waarin de aasgieren rondcirkelen, is grijs geworden. De honden hebben nog steeds alleen aandacht voor de botten. De soldaten proberen de hangende gedaante te identificeren. ‘Het is een guerrillero’, wordt er gezegd. ‘Het kan ook een kolonist zijn’, zegt de kapitein ongeduldig. Hij heeft geen moment meer te verliezen. Hij vraagt een geweer en richt op de heen en weer zwaaiende liaan. Opnieuw voelt zijn wang de hardheid van het wapen. Hij denkt aan alles, aan zijn bevordering tot majoor als hij de jacht op de overlevenden van de hinderlaag tot een goed einde brengt, aan het garnizoen dat op zijn terugkeer wacht, aan de omhelzing van de generaals. De prijs. Een van zijn ogen sluit zich zorgvuldig om het doelwit op de korrel te nemen. ‘Kom, heren’. De klanken van de draaimolen komen weer op hem af. ‘Laat 's zien hoe u kunt schieten’. Het zijn tegelijkertijd de klanken van de rivier. De draaimolen begint weer te draaien, net als de gedoofde lampjes. De muziek dreunt in zijn oren. De loop van het geweer trilt onder zijn klamme vingers. ‘Laat zien hoe u het kunt, heren’. De draaimolen maakt hem duizelig. De prijs gaat mijn neus voorbij, denkt hij. De honden blaffen.

‘Kom, luitenant’, zegt hij, terwijl hij het geweer laat zakken, ‘laat 's zien hoe u kunt schieten’.

Het leek een signaal, want onmiddellijk daarna lieten van alle kanten van de open plek tien machinepistolen zien hoe ze konden schieten. De vuurflitsen zaaiden dood en verwarring. De onder water verdwenen lichamen deden de rivier zwellen. In de wirwar van bladeren draaide de draaimolen rond, op hol geslagen. De lampjes, die plotseling waren aangegaan, vervaagden tegen de hemel vol aasgieren.

Vertaling: Arie Sneeuw

Engelse kroniek
James Brockway

Om te beginnen: de Booker (nu de Booker-McConnell)-prijs voor de beste roman van 1979 ging naar Penelope Fitzgerald voor haar roman *Offshore*, over het leven onder mensen van verschillende soort die op woonboten langs de Theems wonen.

Hoewel de naam Penelope Fitzgerald reeds in 1978 op de 'short list' voor dezelfde literaire prijs gestaan had, en wel wegens haar tweede roman *The Bookshop* (zie BZZLLETIN nr. 65), kwam de toekenning van de prijs aan haar en haar nieuwe roman als een verrassing. Iedereen is blijkbaar van mening dat *Offshore* een knap, fijngevoelig geschreven roman is met veel psychologisch inzicht, met humor, en een prettige, rustige, wijze toon. Het boek blijft echter een kleine roman, terwijl er andere waren, bijvoorbeeld van V.S. Naipaul en Thomas Keneally, die veel breder van opzet en onvergelijkbaar belangrijker van onderwerp waren maar die gepasseerd zijn - evenals de opvallende 'feministische prestatie' van het jaar, de roman *Praxis* door Fay Weldon.

De vorige roman van Penelope Fitzgerald (*The Bookshop* van 1978, over de dappere maar tenslotte vergeefse pogingen van een alleenstaande vrouw, om in een kleine stad een boekwinkel voor lezers met literaire belangstelling op touw te zetten, en de tegenwerking die ze hierbij ondervindt) heb ik indertijd met waardering gelezen, maar onder het lezen was ik aldoor van mening dat het maar een kleine roman was, een roman zonder enige pretentie, door een begaafde maar bescheiden vrouw geschreven, die zelf deze mening was toegedaan. Dus deze keer dacht de jury zeker: 'small is beautiful'.

Penelope Fitzgerald bleek ook een van mijn vroegere redactrices te zijn, uit de dagen toen ik korte verhalen publiceerde: met haar man Desmond verzorgde zij namelijk in de jaren veertig en vijftig dat excellente politiek-literaire maandblad *World Review*, dat in 1953 ophield te bestaan. Een jonge vrouw, een beginneling, is deze nieuwe groteprijs-winnende schrijfster dus niet.

Wat betreft literaire prijzen: van Norman Shrapnel, jarenlang letterkundig recensent en ook parlementair verslaggever van het dagblad *The Guardian*, vernam ik dat dit blad zíjn (veel bescheidener) prijs voor fiktie voor 1979 had toegewezen aan de jonge Ierse auteur Neil Jordan voor zijn verhalenbundel *Night in Tunisia*, die ik onlangs, in het novembernummer van *BZZLLETIN*, heb besproken. Hurrah!

Jordan deelde de prijs met een schrijver uit Zimbabwe, namelijk Marechera, die, zo deelde Shrapnel mij mee, de uitreikingsplechtigheid een beetje probeerde op te vrolijken door een aantal borden kapot te gooien. De andere aanwezigen bleven hierbij Brits-kalm en deden alsof er helemaal niets aan de hand was. Een situatie die ik zelf ten zeerste betreur. Het incident deed Shrapnel aan de spotprenttekenaar Pont denken, wiens werk in het tijdschrift *Punch* in nu vervlogen jaren verscheen: doen alsof je neus bloedt, wat er ook mag gebeuren.

Met Marechera zijn we in Afrika beland en het lag in mijn bedoeling deze keer twee recente romans te bespreken, waarin urgente en ook gevaarlijke problemen in dat continent worden behandeld. Namelijk de roman *The Terrorist* door de betrekkelijk onbekende auteur Rose Moss, en *A Bend in the River* door de zeer bekende en veel bekroonde V.S. Naipaul.

The Terrorist is het tweede boek van Rose Moss; *A Bend in the River* het vijftiende van Naipaul. 'Comparisons' zouden in dit geval dus niet slechts 'odious' zijn, zoals het Engelse spreekwoord vertelt, maar ook *damned unfair.*

Hoewel men zelf lang in Afrika moet hebben gewoond om feilloos te kunnen oordelen over wat deze auteurs ons zeggen willen omtrent verschillende ergelijke toestanden aldaar, is het schrijven in deze beide romans van het kaliber dat overtuigt: er wordt in beide boeken een ernstige poging gedaan, om de lezer zich in verscheidene pijnlijke, absurde of angstwekkende Afrikaanse situaties te laten inleven.

Naipaul is een kunstenaar, mijns inziens een meester, en hij benadert zijn deprimerende onderwerp (de warboel in een 'bevrijde' staat in Afrika) met de stille toewijding van een auteur die er zich van bewust is dat hij met een vorm van kunst bezig is. Ook Rose Moss benadert háár stof met een sobere ernst, maar zij is bescheidener; zij heeft ook veel minder ervaring. Háár boek is geen werk van kunst, maar het is wel een goed bedacht en ook goed in elkaar gezet stuk vakmanschap over een onderwerp dat veel aandacht vraagt en ook veel aandacht krijgt, namelijk de apartheid in Zuid-Afrika.

Kenmerkend voor beide boeken is de afwezigheid van tendentieuze propaganda en hysterie. In de plaats hiervan wordt ernaar gestreefd de dingen te laten zien zoals een gevoelig en intelligent mens ze ervaart.

In *The Terrorist* is de hoofdfiguur David Miller, een blanke leraar, óók een gevoelige en vrij intelligente jongeman, die hoe meer hij ziet hoe de apartheid in de samenleving te werk gaat, hoe onverdragelijker deze voor hem wordt.

Aan het begin van de roman heeft Miller een bom in een spoorwegstation in Johannesburg geplaatst. Hij vlucht hierna in zijn auto naar Basutoland, maar als hij bij het rendez-vous-huis aankomt, waar hij zijn mededissidenten treffen moet,

wordt hij niet binnengelaten. De anderen waren namelijk tegen geweldpleging terwijl de neger Philip hem ‘a mad dog’ noemt. Zij zijn doodsbang voor de konsekwenties van zijn daad en sturen hem de wildernis in. Miller wordt gearresteerd en daarna, vanuit zijn cel in de gevangenis, krijgen wij de ene terugblik na de andere op zijn leven en op de verschillende ervaringen die hem tot zijn daad hebben bewogen.

Al kan deze flashback-techniek af en toe wat verwarrend zijn - de lezer weet, bijvoorbeeld, niet altijd precies in welke fase van Miller's ontplooiing tot terrorist hij beland is - zo'n techniek maakt het toch mogelijk, steeds weer terug in de gevangenis te zijn, waar hij en zijn advokaat zich op het strafproces voorbereiden, en hierdoor een groeiende spanning ontstaat, terwijl de auteur zich door de flashbacks tegelijkertijd de mogelijkheid schept, allerlei facetten van het leven onder apartheid te beschrijven.

Miller is, bijvoorbeeld, van zijn jonge vrouw, een bekend celliste, verwijderd, omdat deze, door zich op haar muzikale loopbaan te concentreren, geen last van de apartheid heeft: zij sluit er gewoon de ogen voor en dit kan haar man niet dulden.

Miller merkt ook dat een sympathieke en beschaafde leraar onder zijn collega's, een Afrikaner van afkomst, zeer trots op deze afkomst is en de Afrikaanse tradities tegen maatschappelijke verandering wil beschermen; daarom kan ook híȷ́ de apartheid accepteren.

Als Miller het harde, gecommercialiseerde leven van Pretoria, een stad die op Amerikaanse leest geschoeid is, afschuwelijk vindt, zoekt hij iets kleurrijkers, iets zachters en humaners in de ‘Asiatic Bazaar’. Zodoende raakt hij bevriend met twee Aziaten, man en vrouw, die Engelse les van hem krijgen - zij willen vooral een academische graad halen. Maar ze slechts één keer op zijn hotelkamer ontvangen, is reeds voldoende reden voor de hoteleigenaar (een jood), om Miller uit zijn hotel te zetten.

Als Miller een andere collega uit zijn studententijd opzoekt, een devote jongeman, die nu op een katholieke missiepost werkzaam is, ontdekt hij, dat deze de ondervoeding en ziekte onder de negerkinderen van de gezinnen die tot deze barre streek zijn verbannen, als onvermijdelijk aanvaardt. Van deze streek schrijft Rose Moss:

> When they drove out of the city, they saw that its urban, watered fertility had been a mask. The veld's starved thirst showed a world as dry as if it had never rained... the dirt road led to a new kind of grey, breaking out occasionally into black scrub, boulders, ravines, and jutting knobs. Its funereal pallor and skeletal, angular coarseness threatened and warned. The highveld had seemed dead and inorganic. *This* land was a corpse.

De ene na de andere, aanvaarden de progressiefdenkende, opstandige, revolutionair-gezinde kameraden uit zijn studiedagen het een of andere compromis met de apartheid. Maar Miller kàn dit niet. Zijn terroristische daad, een daad waarbij een oude vrouw is gedood, een kind verminkt en anderen gewond, rechtvaardigt hij met het argument: ‘There was no way to separate the guilty from the innocent’. Op Miller wacht de doodstraf. Zijn enige redding - zichzelf door een psychiater ‘krankzinnig’ laten verklaren, wijst hij van de hand. Hij wordt terechtgesteld.

In een nawoord vertelt Rose Moss hoe in 1964 John Harris een ‘White South African’, een bom maakte en deze in de ‘Whites Only’ afdeling van het station in Johannesburg liet ontploffen. Harris werd - zoals trouwens ook David Miller in deze roman - gearresteerd, voor de rechter gevoerd en kreeg de strop. Niettemin is deze

roman alleen door dit gebeuren geïnspireerd - alle details zijn verzonnen, zegt de schrijfster, want zij wilde een *roman* en geen rapport of 'non-fiction'- roman schrijven.

Doordat zij echter heel zakelijk te werk is gegaan, om een eerlijk en zo volledig mogelijk beeld te geven van de situatie onder apartheid op basis van systematisch verzamelde en systematisch verwerkte gegevens (Sharpeville komt in de roman voor, bijvoorbeeld), mist haar roman de bezieling, de emotionele lading, de tragische kracht, die hier vereist zijn, om tot een meeslepend boek te komen. Geen ogenblik tijdens het lezen van de roman kon ik David Miller als een tragische figuur zien. Geen ogenblik kon ik hem eigenlijk duidelijk voor mij zien staan. En nu de roman uit is, nu hij weg is, zal ik hem vrij gauw vergeten. Want hij is te weinig mens geworden en te veel een 'case-study' gebleven. Dit is heel jammer, want deze roman had een veel emotioneler impact kunnen en moeten maken.

Niettemin raad ik het lezen van *The Terrorist* sterk aan. En niet alleen omdat het boek een belangrijk, in de romanvorm geschreven rapport is over de tragische situatie, die de apartheid in Zuid-Afrika nu eenmaal is, maar ook omdat men hier een roman heeft, die door een vrouw geschreven, volstrekt geen vrouwenroman is.

In haar studie *Women and Fiction - Feminism and the Novel: 1880-1920*, klaagde Patricia Stubbs onlangs, dat in die jaren alle romans door of over vrouwen, de vrouw als een wezen schilderden voor wie het *sentiment* steeds hoofdzaak was. Rose Moss laat in ieder geval zien dat de vrouw nu veel verder gekomen is: zij heeft een objektieve roman geschreven over een zaak van wereldbelang.

Om te eindigen: Rose Moss is zelf in Zuid-Afrika geboren, waar zij haar opvoeding ontving. In 1964 emigreerde zij naar de V.S. Donald Woods, auteur van het boek *Biko*, heeft over *The Terrorist* geschreven: 'As a South African, I found her insight into our stereotypes movingly authentic'.

Ik heb onvoldoende ruimte overgelaten, om Naipaul's *A Bend in the River* adekwaat te kunnen bespreken - hij heeft een grote, tragische roman over de uiterst verwarde situatie in een 'bevrijde' staat in Afrika geschreven. Het beeld dat Naipaul schildert is heel deprimerend. Zelfs rekening houdend met zijn steeds pessimistischer wordende instelling, blijf ik bij mijn overtuiging, dat hij een betrouwbaar, levensecht beeld van zo'n staat in wording geeft. Dat alles een warboel is, dat corruptie overal lijkt te heersen, dat de democratie, zoals wij deze in West-Europa kennen, daar niet bloeien kan - dit alles betekent geen eenzijdige kritiek op de inwoners: de negers. De inwoners van zo'n staat zijn in ieder geval van ras en oorsprong uiterst verschillend en gemengd. Neen. Naipaul kan een Aziaat in dit land laten zeggen: 'It isn't that there's no right and wrong here. There's no right.' Van een poging, om een modern kultureel-wetenschappelijk centrum van beton en glas midden in het oerwoud te zetten, kan Naipaul met echt medelijden schrijven: 'What a shame it was, picking your way through stupidity and agressiveness and pride and hurt....... foreigners have made a fortune building it.' Hij kan ons ook vertellen over inboorlingen, die dermate bang voor de nieuwe machthebbers zijn, dat 'some could only sleep with lights in their huts'. Maar als zijn held, Salim, naar Europa reist, wat zegt hij dáárvan? 'But the Europe I had come to - - and knew from the outset I was coming to - - was neither the old Europe nor the new. It was something shrunken and mean and forbidding.'

Er is weinig in *A Bend in the River* dat hoopvol stemt, behalve dat men voelt, dat hier in dit boek een intelligente, gevoelige, gecultiveerde man aan het woord is, die de sobere, sombere waarheid uit.

Rose Moss: *The Terrorist.* 239 blz. Harvester Press. £6.95
V.S. Naipaul: *A Bend in the River.* 296 blz. André Deutsch. £5.50
Penelope Fitzgerald: *Offshore.* 141 blz. Collins. £ 4.50

Penelope Fitzgerald.

Brieven & Commentaren

Ik heb met veel genoegen en belangstelling het interview met Céline en de artikelen over hem, welke in BZZLLETIN 70 stonden, gelezen. Maar er is me één passage in het verkeerde keelgat geschoten.

Het gaat om wat Van Zoest in zijn artikel 'Céline en het menselijk tekort' op bladzijde 32 in de tweede kolom schrijft: '*De Voyage* biedt een (pessimistische) visie op het menselijk bestaan' en 'Hoe komt een mens, een schrijver, tot zo'n pessimistische visie? Door scherp waar te nemen en verbeeldingskracht'. Iets verder: 'Een optimist is iemand die niet goed oplet'. Wat staat daar nu eigenlijk? Er staat: Een optimist let niet goed op, een pessimist wel. Er wordt bedoeld: Een pessimistische visie op de wereld is de enige echte, de enige reële visie, want die is verkregen door scherp op te letten. De optimistische visie kan nooit waar zijn, want die is niet verkregen door goed op te letten. Met andere woorden: Van Zoest zegt eigenlijk, dat de *Voyage* DE visie op het menselijk bestaan geeft, terwijl hij nu juist begon met te zeggen, dat de *Voyage* EEN visie op het menselijk bestaan geeft. Hier is dus iets niet in de haak. Is Van Zoest er zo een, die niet rond voor zijn mening uit durft komen? Je zou het haast gaan denken, want waarom haalt hij anders ook W.F. Hermans - toch bepaald geen helder analyticus - nog eens uit de kast om via zijn mond te zeggen dat een optimist iemand is die niet goed oplet? Het is in ieder geval een kromme redenering, die niets wezenlijks zegt, behalve dat Céline een pessimist was. Hierin schuilt een andere onzorgvuldigheid, want de vraag: 'Hoe komt een mens, een schrijver, tot zo'n pessimistische visie op het menselijk bestaan', impliceert dat Van Zoest het hier heeft over de schrijver, over Céline dus. En dat terwijl hij verder in de passage alleen voorbeelden aanhaalt van Bardamu's visie. Natuurlijk, ik weet ook wel, dat het moeilijk is om Bardamu en Céline van elkaar te scheiden. Toch is het onzorgvuldig en voorbarig om dit zonder opgaaf van redenen niet te doen.

Het bovenstaande was de oorzaak van mijn verontwaardiging. Ook heb ik moeite met de opmerking 'Een optimist is iemand die niet goed oplet' an sich. Met de simplificatie, die de optimist-pessimist verdeling is, bracht Van Zoest ook nog wat verharder in de cement aan, zodat ik nu goed ziek ben.

Van Zoest zal zelf toch ook wel begrijpen, dat die opmerking geen hout snijdt en zeer ongenuanceerd is. En het is deze opmerking geweest, die mij er toe heeft doen besluiten om deze brief te schrijven. Omdat ik - evenals Spinoza bijvoorbeeld - er niet van overtuigd ben, dat iemand die zijn ogen en oren openhoudt met de bedoeling de waarheid achter de dingen te leren zien, gedoemd is tot pessimisme. Ondanks dat ben ik een groot liefhebber van Céline en zeker van *De Reis.*

Met de vriendelijke groeten,
Kees Tukker

Antwoord aan Kees Tukker

Bij Hermans staat het, om precies te zijn, zo: 'Ik geloof dat de mensen alleen uit onoplettendheid optimist zijn'. Bernard zegt dit, in *Lotti Fuehrscheim* (hoofdstuk V).

De zin 'Een optimist is iemand die niet goed oplet' heb ik opgeschreven omdat hij, naar mijn inzicht, goed weergeeft wat een belangrijk element is in de visie van Bardamu, èn in de visie van Céline. De naam Hermans heb ik daarbij genoemd om te laten zien dat ik de formulering, met wat vrijheid, aan hem ontleen.

Mijn stuk *Céline en het menselijk tekort* heb ik geschreven om te vertellen waar het, volgens mij, in de *Voyage* hoofdzakelijk over gaat. Ook heb ik geprobeerd mijn enthousiasme voor het boek over te dragen en te laten zien hoe goed het geschreven is. Ik vind dat wij van Céline's pessimistische visie kennis moeten nemen. Deze is grandioos en hartstochtelijk verwoord, en leent zich er toe om een toetssteen voor ons te zijn.

Ik deel Céline's visie absoluut niet. Dat ik dat in mijn artikel niet heb gezegd komt voort uit de veronderstelling dat de lezers wel in de visie van Céline en niet in de mijne belang stellen. Ik spreek het nu uit, speciaal voor Kees Tukker.

Hij vergist zich als hij denkt dat ik niet voor mijn mening durf uit te komen. Elke zaterdag schrijf ik een column in het *Utrechts Nieuwsblad.* Wie maar wil kan daar lezen wat ik vind van bezit, geweld, liefde, DDR, reclame, Du Perron, Ian Dury, Nina Hagen. Ik noem maar wat.

Aart van Zoest

[Nummer 74]

Ik wil de mens in zijn wezenlijke grootheid tonen*
George Sand (1804-1876)
Hella S. Haasse

Wie Aurore Dudevant, geboren Dupin, als schrijfster bekend en zelfs wereldberoemd geworden onder de naam George Sand, tot onderwerp kiest, moet onvermijdelijk uitvoerige aandacht besteden aan haar achtergrond en levensloop. Werk en leven zijn in dit geval zozeer met elkaar verweven, dat zonder het een het andere niet begrijpelijk is.

George Sand als kind

Haar pseudoniem wekt altijd weer in eerste instantie die door legendevorming zo langzamerhand gemeengoed geworden associatie aan een bij voorkeur in mannenkleding rondlopende, sigaren-rokende, autoritaire, schandaal-veroorzakende persoonlijkheid, die haar bekendheid vooral te danken had aan liefdesverhoudingen met de dichter Alfred de Musset en de componist-pianist Frederic Chopin. In litteratuurgeschiedenissen staat zij te boek als 'veelschrijfster'; méér dan een half dozijn titels uit haar omvangrijke oeuvre vindt men er zelden genoemd. Sinds het einde van de vorige eeuw is haar werk - behalve in Frankrijk, waar op zijn minst één van haar romans tot de verplichte lectuur op scholen is blijven behoren - toch wel als gedateerd in vergetelheid geraakt. De uitgave van een groot gedeelte van haar correspondentie met familie en vrienden, onder wie velen van de belangrijkste van haar land- en tijdgenoten, heeft (op)nieuw licht geworpen op deze merkwaardige, veelzijdige, intelligente en emotionele vrouw. Zij was als schrijfster op haar best waar zij haar eigen ervaringen en gevoelens het minst in nevelen van fictie hulde: bijvoorbeeld in haar autobiografie *Histoire de ma vie* en in haar *Lettres d'un voyageur.* In de afgelopen tien jaar zijn er - met name in Amerika - meerdere aan haar en haar werk gewijde studies verschenen. Natuurlijk heeft deze groeiende belangstelling ook te maken met het hedendaagse feminisme, dat in George Sand een voorloopster

* Dit is de tekst van een lezing gegeven voor de School voor Taal- en Letterkunde in Den Haag. De definitieve tekst van deze lezing verschijnt in het najaar 1980 in de bundel *De vrouw als auteur* bij uitgeverij Coutinho te Muiderberg.

kan zien. Haar gehele oeuvre is immers gebaseerd op haar belevenissen en inzichten als *vrouw*, zoals dat ook bij Colette en bij Carry van Bruggen het geval is geweest. Maar al was George Sand vóór mogelijkheid tot echtscheiding, al had zij felle kritiek op de staat van onmondigheid waarin ‘de’ vrouw verkeerde, en al heeft zij haar leven lang gezegd en gedaan wat zij zelf voor juist hield, zij was, vooral waar het huwelijk en moederschap betreft, veeleer conservatief te noemen. Dit lijkt in tegenspraak met haar uiterst vrijgevochten gedrag; maar in wezen ging de innige band met een geliefde man (*in* of *buiten* een officieel erkend ‘huwelijk’) en samenleven in gezinsverband, haar boven alles. Zij hield van mannen, verkoos de omgang met vrienden verre boven het gezelschap van het gemiddelde type vrouw van haar tijd en milieu. Haar beste vriendinnen waren artiesten, zoals de actrice Marie Dorval en de zangeres Pauline Viardot, of een uit haar kring gestotene als de aristocrate Marie d'Agoult, de minnares van Franz Liszt. George Sand verklaarde vaak, dat zij zich wilde inzetten voor algemene menselijke emancipatie, niet speciaal voor die van de vrouw. Haar leven was, zoals zij zelf terdege beseft heeft, een roman in optima forma. Zelden zijn er in één persoon zoveel uiteenlopende ‘genen’ samengesmolten. Van vaderskant stamde zij af van de Keurvorst Frederik-August van Saksen, die in 1697 koning van Polen werd. Uit de verhouding van deze, om zijn amoureuze temperament beruchte, vorst en de mooie gravin Aurora von Königsmark, werd in 1696 een zoon geboren, Maurice, die als maarschalk lauweren zou oogsten in de Franse veldtochten in de jaren veertig van de achttiende eeuw. In de liefde was hij niet minder veroveraar; behalve adellijke dames en actrices, zoals de beroemde Adrienne Leconvreur, beminde hij ook knappe meisjes uit het volk, zoals een zekere Marie Rinteau, wier vader limonadeverkoper was. In 1748 schonk ze hem een dochtertje, Marie Aurore,

dat ondanks haar status van buitenechtelijk kind door protectie van vorstelijke verwanten van haar vader een voorname opvoeding kreeg op een van de beste kloosterscholen van haar tijd. Ze trouwde met een schatrijke landedelman, die bijna veertig jaar ouder was dan zij: Louis-Claude Dupin de Franceuil; weduwe geworden, kocht zij als verblijf voor zich en haar jeugdige zoon - alwéér een Maurice - het landgoed Nohant in de streek Berry. Maurice, die in de voetsporen van zijn beroemde grootvader wilde treden, nam dienst in de legers van de Franse Republiek onder Napoleon Bonaparte. Tijdens de veldtocht in Italië ontmoette hij Sophie-Victoire Delaborde, op dat ogenblik de maitresse van een van Maurice's superieuren; ze was de dochter van een handelaar in vogeltjes, en had wat men noemt een ‘verleden’. Omdat hij wel begreep, dat zijn aristocratisch-gezinde moeder zeer tegen een dergelijke verbintenis gekant zou zijn, trouwde Maurice in het geheim met zijn geliefde, die een kind van hem verwachtte. Op de eerste juli 1804 werd Amantine Aurore Lucile in Parijs geboren. Terwijl haar vader deelnam aan militaire campagnes in het buitenland, leefde het kleine meisje met haar moeder in bekrompen omstandigheden. Het grootste deel van Maurice Dupin's inkomen moest besteed worden aan zijn uniformen en verdere uitrusting, en aan de onkosten die hij, in verband met zijn carrière, voor representatieve doeleinden moest maken. Terwijl Sophie-Victoire als bijverdienste naaiwerk deed, zat het kind gevangen in een met behulp van vier stoelen geïmproviseerde kooi. De overgang was groot, toen ze als vierjarige door haar moeder werd meegenomen op een lange, moeizame en gevaarlijke reis: naar Madrid, waar Maurice bevorderd was tot adjudant in dienst van prins Murat, een van de aanvoerders van het Franse leger. Van deze tocht, en ook van de terugreis, nauwelijks een half jaar later, dwars door het door oorlog geteisterde Spanje, moeten indrukken van geweld en verschrikking zijn achtergebleven in het onderbewustzijn van de kleine Aurore Dupin. In de vroege romans van George Sand treft men herhaaldelijk lugubere scènes aan, die associaties oproepen aan gruwelen zoals Goya die heeft afgebeeld op zijn bladen *Desastres de la guerra.* Minstens even ingrijpend is het ongetwijfeld voor het kind geweest, dat haar vader haar in die maanden als een jongetje liet kleden, en wel als een miniatuur-adjudant, in een uniformpje met gouden tressen en knopen, rood leren laarzen met vergulden sporen, en met een echt sabeltje opzij.

Maurice ging met zijn gezin naar Nohant, om zijn vrouw en moeder aan elkaar voor te stellen. Hij kreeg de kans niet bemiddelend op te treden tussen deze zo totaal verschillende persoonlijkheden; een maand na aankomst stierf hij, na een val van zijn paard. In *Histoire de ma vie* heeft George Sand vele jaren later de problemen beschreven, die haar opgroeien als twistappel tussen moeder en grootmoeder met zich meebracht. In feite kwamen de spanningen en meningsverschillen neer op een vorm van klassestrijd. Sophie-Victoire was één brok ‘proletarisch’ temperament, driftig, jaloers, verlegen, slecht op haar gemak in gezelschap, maar wel handig, ad rem, muzikaal, en gezegend met een tekentalent, dat in de familie erfelijk zou blijken. Aurore's grootmoeder, madame Dupin de Franceuil, had de aard en het ‘maintien’ van een edelvrouw. De moeder nam het niet zo nauw wat de opvoeding betreft, en moedigde Aurore aan met de dorpskinderen op avontuur uit te gaan, door de velden te rennen, in de stallen méé te helpen (dit contact met de mensen van het platteland, hun opvattingen en gebruiken, is van grote invloed geweest op het karakter en later ook op het werk van George Sand). De grootmoeder wilde het meisje opvoeden tot haar erfgename, toekomstige Vrouwe van Nohant, en haar de manieren en de mentaliteit bijbrengen die het mogelijk zouden maken haar in de ‘grote wereld’ te introduceren. Tegelijkertijd toonde ze zich openlijk trots op Aurore's uitzonderlijke intelligentie; ze noemde het kind van haar betreurde zoon soms spelenderwijs

‘Maurice’ en ‘mijn jongetje’. Ook deze fantasie van andere, méér, dan alleen maar een meisje te zijn, nog versterkt door de wilde spelletjes buitenshuis en door haar eigen behoefte als ridderlijke beschermer op te treden van haar moeder, die door de voorname kennissen van madame Dupin de Franceuil met de nek werd aangekeken, heeft een beslissende invloed gehad op de persoonlijkheid van George Sand. Maar het meest is zij gevormd door het landschap, de natuur, van de streek waar zij haar kinder- en meisjesjaren heeft doorgebracht. Haar romans en verhalen die zich in Berry afspelen, en waarin zij bossen, beken en velden beschrijft, behoren tot het allerbeste van haar werk; vooral dan blijkt zij in staat tot lyrische trefzekerheid.

Het achttiende eeuwse huis Nohant, met zijn prachtige tuin vol oud geboomte, bleef altijd de enige plek waar zij zich werkelijk in haar element voelde. Daar had zij haar schuilhoeken, waar zij in fantasiën kon vluchten voor de ancien-Régime dressuur van haar grootmoeder, die zij eerbiedigde maar voor wie zij ook bang was, en voor de onzekerheid en grilligheid van haar moeder, van wie zij met heftige liefde hield (dat Sophie-Victoire op een beslissend ogenblik in het leven van het kind die liefde niet wist te beantwoorden, en het in haar gestelde vertrouwen zelfs beschaamde, zou, zoals George Sand het zelf later onder woorden bracht, voor altijd ‘een wond’ in haar leven zijn). Al heel jong was Aurore een bezeten lezeres. Zij beperkte zich niet tot de voor de jeugd geschreven didactische romans van Madame de Genlis of het geijkte *Paul et Virginie* van Bernardin de St. Pierre, maar verdiepte zich in o.a. *Jeruzalem bevrijd* van Torquato Tasso, de *Ilias* van Homerus, *Robinson Crusoë* van Daniel Defoe, en het verheven, aangrijpende *Atala* van Chateaubriand. Toen de grootmoeder na veel strijd de officiële voogdij over Aurore verkregen had, vertrok Sophie -Victoire naar Parijs, waar zij met een dochter uit een vroegere verhouding ging samenwonen. Aurore zag haar moeder voortaan alleen 's winters, wanneer zij en haar grootmoeder een paar maanden in de stad verblijf hielden. Zo werd haar jeugd gekenmerkt door verwarrende contrasten; tussen het aristocratische milieu van haar grootmoeder en de slordige bohemiensfeer waarin haar moeder leefde; tussen het landelijke Nohant en Parijs; tussen haar verlangen naar avontuur en vrijheid, en de verplichting de ‘grandeur’ van haar afstamming te handhaven. Zij was als veertienjarige zó onhandelbaar en eigenzinnig, dat zij ter voltooiing van haar opvoeding naar een chique internaat gestuurd werd, n.l. dat van de Engelse zusters Augustinessen in Parijs. Zij leerde daar Engels en Italiaans, verworvenheden die haar bij de uitbreiding van haar lectuur van pas zouden komen. Waarschijnlijk om een uitlaatklep te vinden voor heftige puberteitsgevoelens viel Aurore ten prooi aan een vlaag van mystieke exaltatie; zij dacht er toen zelfs over religieuze te worden. Ook van die neiging tot inkeer en wereldverzaking zijn sporen terug te vinden in George Sand's eerste romans, met name in *Lélia* waarin zij de pogingen beschrijft van een jonge vrouw om een contemplatief kluizenaarsleven te leiden. De oude madame Dupin, geschrokken van de nieuwe innerlijke ontwikkeling in haar kleindochter, liet Aurore onmiddellijk terugkomen naar Nohant. Voortaan kreeg zij lessen aan huis: muziek, paard-

rijden, en - wonderlijk genoeg - anatomie en osteologie. Zij las weer ontzaglijk veel in die periode, in de eerste plaats filosofie: Locke, Montesquieu, Bossuet, Leibniz, Pascal, Aristoteles, Montaigne, en verder de denkers van de Verlichting (hetgeen ongetwijfeld een correctie vormde op de devotie uit haar kloosterschool-tijd). *Emile ou l'éducation* van Jean Jaques Rousseau werd haar bijbel, en ook de politieke geschriften van Franklin en *Le génie du Christianisme* van Chateaubriand maakten diepe indruk op haar. Dank zij haar talenkennis kon zij Dante en Shakespeare in het oorspronkelijke lezen. Een van de opvallende eigenschappen van George Sand was, dat zij al wat zij aanpakte met de grootst mogelijke energie en intensiteit deed - zolang haar belangstelling duurde. Iedere fase van haar leven bracht ontdekkingen en ervaringen met zich mee, die haar wezen en instelling vormden en een neerslag vonden in wat zij daarna schreef. Alle aspecten van het bewustwordingsproces dat zij doormaakte vóór zij in de eigenlijke zin van het woord ‘auteur’ werd, zijn stuk voor stuk herkenbaar in haar romans uit de eerste periode van haar schrijversschap. Hoe essentieel muziek voor haar was, zou blijken uit de diepe verknochtheid die haar later bond aan een vriend als Liszt, een minnaar als Chopin. Het paardrijden bood haar de gelegenheid er in mannenkleren, incognito, volkomen vrij, in weer en wind op uit te trekken, iets dat haar altijd een levensbehoefte zou zijn. De anatomielessen kreeg zij van een medisch student, een in ieder opzicht knappe aristocraat uit de omgeving met de welluidende naam Stéphane Ajasson de Grandsagne. Naar alle waarschijnlijkheid heeft hij haar niet uitsluitend *theorie* onderwezen. Hun gezamenlijk bestuderen van ‘oude botten’ ligt misschien ten grondslag aan de opvallende voorkeur voor een combinatie van het erotische en het lugubere die George Sand aan de dag legde in werken als bijvoorbeeld *Lélia* en *La comtesse de Rudolstadt.* Haar grootmoeder hoopte ongetwijfeld dat de omgang met Stéphane tot een huwelijk zou leiden, maar zij stierf vóórdat er in dit opzicht iets te regelen viel. Aurore, naar haar eigen zeggen heen en weer geslingerd tussen de meest uiteenlopende filosofische denkbeelden betreffende goedheid en rechtvaardigheid, christelijke en andere godsopvattingen, had uiteindelijk toch grote bezwaren tegen Stéphane, die zich atheïst noemde en een cynisch materialisme beleed. Madame Dupin de Franceuil had bepaald dat de voogdij over Aurore zou toevallen aan een aangetrouwde achterneef, de graaf de Villeneuve, eigenaar van een van de mooiste kastelen van het Loire-gebied, Chenonceaux. Maar haar moeder kwam onmiddellijk na de dood van de oude dame over uit Parijs om haar rechten op te eisen; Aurore koos voor háár, in de hoop dat zij dan in haar geliefde Nohant zou kunnen blijven, dat haar grootmoeder haar had nagelaten. De verhouding tussen moeder en dochter bleek onherstelbaar in ongunstige zin veranderd. Sophie-Victoire kon noch het onafhankelijke karakter, noch de intellectuele liefhebberijen van haar dochter verdragen. Aan deze incompatibilité d'humeurs is het waarschijnlijk ook te wijten, dat Aurore overhaast, op achttienjarige leeftijd, in het huwelijk trad met Casimir Dudevant, de erkende natuurlijke zoon van een kolonel die tijdens het Eerste Keizerrijk in de adelstand was verheven. Jaren later legde Aurore in de volgende bewoordingen aan Casimir haar bereidwilligheid uit:

> Jij was mijn beschermer, sympathiek, eerlijk, belangeloos, niet uit op mijn geld en bezit... je deed je best mij goede raad te geven, me te wijzen op de gevaren waaraan ik blootstond. Ik was je dankbaar voor die vriendschap, ik beschouwde je al gauw als een broer... (...) Van degenen met wie men me wilde laten trouwen, vond ik P. onuitstaanbaar en C. walgelijk; er waren erbij, die rijker waren dan jij. Maar jij was goedhartig, en dat was in mijn ogen de enige ware verdienste.

Enkele maanden na haar huwelijk schreef zij aan een vriendin:

> Welk een marteling, wat een leven vol bitterheid, wanneer je je lot verbindt aan dat van iemand aan wie je een hekel hebt. Maar ook: welk een onuitputtelijke bron van geluk, wanneer je je kunt aanpassen bij wie je liefhebt.

Waarschijnlijk was hier in hoge mate sprake van wishful thinking. Een maand na de trouwdag bleek zij in verwachting. Casimir was hartelijk en welwillend, maar deed zich in de loop van die eerste huwelijkswinter ook kennen als een wat boerse landjonker, uitsluitend geïnteresseerd in de jacht en in de grove schertsende omgang met gelijkgezinde buren. Aurore moest een tijdlang - zes weken - in bed blijven. Zij vroeg om een groene sprei, en liet aan de vier hoeken van haar ledikant grote sparretakken bevestigen. In de kamer vlogen roodborstjes en mussen rond.

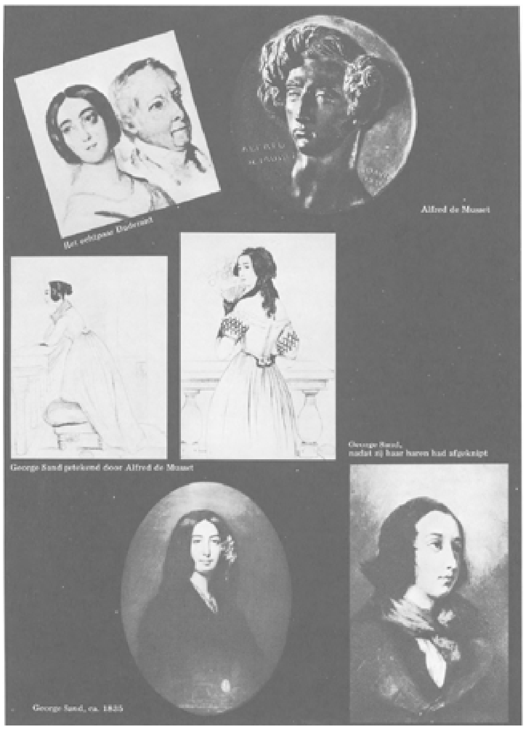
Voor de bevalling huurde het echtpaar een appartement in Parijs. Op 30 juni 1823 schonk Aurore daar het leven aan haar eerste kind, een zoon, Maurice. In de herfst keerden zij terug naar Nohant. Van nu af aan beheerde Casimir het landgoed. Aurore schreef aan een kennis:

> Ik ben altijd alleen, als je je tenminste ‘alleen’ kunt noemen in de aanwezigheid van een echtgenoot van wie je toch heus veel houdt. Als hij op jacht is, zit ik te naaien, ik speel met mijn kleine Maurice, of ik lees. Op het ogenblik ben ik bezig de *Essays* van Montaigne te herlezen, er is geen schrijver die ik meer bewonder.

Wat Casimir Dudevant betreft, hij vond zijn vrouw te koel, en verweet haar dat zij zijn toenaderingspogingen afwees. Gaandeweg werden ook bij Aurore de gevolgen merkbaar van een niet bevredigende sexuele relatie. Zij was rusteloos en geprikkeld.

> Er komt een moment dat je er behoefte aan hebt lief te hebben zonder enige restrictie. Dan moet alles wat je doet te maken hebben met die geliefde. Je wilt, alléén voor hem, je bekoorlijkheden en talenten ten toon spreiden. *Jij* bent je nooit bewust geweest van de mijne. Mijn eruditie was zinloos. Je had geen belangstelling voor wat mij interesseerde. Ik maakte mezelf dat niet wijs, ik wist dat het zo was. Ik hield je in mijn armen, je liefkoosde mij, maar iets dat ik niet onder woorden kon brengen ontbrak aan mijn geluk.

Zo beschreef zij later, in de vorm van een bekentenis, aan haar echtgenoot, de stemming waarin zij verkeerde in het derde jaar van haar huwelijk. Zij verviel tot melancholie, meende te lijden aan allerlei vage pijnen en kwalen; zij kwam er zelfs toe te geloven dat zij niet lang meer zou leven. Ongerust en geërgerd tegelijkertijd, nam Casimir haar mee op een vakantiereis naar de Pyreneeën. Terwijl *hij* in het hooggebergte ging jagen op gemzen en arenden, trachtte Aurore zich te vermaken in de ‘bad’plaats Cauterets. Daar ontmoette zij een jonge substituut-griffier van het gerechtshof te Bordeaux. Hij heette Aurelien de Sèze, was zesentwintig, een fijnzinnige idealist, een dromer; in een van de brieven, die hij in die weken aan Aurore stuurde, schreef hij: ‘Uw bijzondere eigenschappen, uw ziel, uw talenten, uw volmaakte eenvoud, en daarbij dan een zo superieure geest, en uw ongelofelijke eruditie... dat zijn de dingen die ik in u bewonder...’ en Aurore beantwoordde:



Het echtpaar Dudevant

Alfred de Musset

George Sand getekend door Alfred de Musset

George Sand,
nadat zij haar haren had afgeknipt

George Sand, ca. 1835

> God! Wat hadden we het laatst heerlijk samen! Wat begrepen we elkaar goed! Hoe verrukkelijk vond ik ons gesprek, ook al bleef het algemeen en spraken we niet over persoonlijke zaken. Met welk een genot hoorde ik u over kleinigheden praten; die werden belangwekkend voor mij, omdat ze uit uw mond kwamen...

Hier was de gedroomde partner. Zij beleefden een romantisch maar kuis liefdesavontuur, dwalend over bergpaden, roeiend over een meer, genietend van zonsondergangen en van uitzichten over de woeste kloven van de Pyreneeën - taferelen die men, alweer, in extenso zal terugvinden in romans en verhalen van George Sand.

Casimir Dudevant nam de situatie niet au sérieux, maar zag er wel de noodzaak van in zijn intelligente energieke jonge vrouw voldoende afleiding te bezorgen.

Aurore verhevigde in haar fantasie een en ander tot een drama: ‘Ik genoot met een soort van wellust van het lijden dat mijn zielestrijd in me veroorzaakte’, bekende ze in haar autobiografie. Ondanks het feit, dat Casimir briefwisseling tussen de geliefden toestond en er geen bezwaar tegen had, dat Aurore in Nohant ging paardrijden met jongelui uit de omgeving, en hoewel hij met haar samen bals en diners organiseerde om de liberale kandidaat van hun streek voor de Kamer van afgevaardigden te steunen, verveelde zij zich meer en meer. Zij begon aan een dagboek, dat haar later materiaal zou leveren voor haar *Histoire de ma vie*: ‘Wat moet ik doen? Het regent. Nooit eerder heb ik zoveel zin gehad om uit rijden te gaan. Ik ben vandaag in een dolle bui. Ik loop te koketteren...’ In die stemming ontmoette zij opnieuw haar vroegere leraar in de anatomie, Stéphane Ajasson de Grandsagne, die - intussen een hooggewaardeerd medewerker geworden in het laboratorium van Cuvier in Parijs - een vakantie in zijn geboortestreek doorbracht. Aurore bewonderde hem om zijn kennis; zijn zwakke gestel wekte haar sympathie; en het feit dat hij, zoals zij het zelf uitdrukte ‘niet helemaal goed wijs’ was, prikkelde haar nieuwsgierigheid. De vroegere verliefdheid herleefde in nieuwe gedaante. Toen zij eind 1827 in Parijs was om dokters te consulteren in verband met haar ondefinieerbare klachten, zagen Stéphane en zij elkaar dagelijks. Negen maanden later werd haar dochter Solange geboren, die zij vaak schertsend aansprak als ‘mademoiselle Stéphane’ en die door Casimir in kwade buien ‘hoerenkind’ werd genoemd. Van een werkelijke huwelijksverhouding was allang geen sprake meer. Aurore richtte een paar kamers op de benedenverdieping van Nohant in voor zichzelf en de twee kinderen. In die tijd begon zij, aanvankelijk alleen bij wijze van tijdverdrijf, te schrijven. In het jaar 1829 produceerde zij drie romans en twee reisbeschrijvingen. Zij dacht veel na, formuleerde het beginsel dat haar voortaan zou leiden:

> Wat mij intens bezighield (...) was het nooit aflatende, vurige, vaak ook droefgeestige onderzoek naar de relatie die er kan, die er *moet*, bestaan tussen de individuele menselijke ziel en die universele ziel, die we ‘God’ noemen. Omdat ik eigenlijk geen deel had aan wat ‘de wereld’ heet, en daar ook geen deel aan wilde hebben; omdat mijn van nature beschouwelijke aard zich ten enenmale aan wereldse invloeden onttrok; omdat ik, in één woord, alleen maar kon handelen bij de gratie van wetten die verheven zijn boven de algemeen geldige moraal en de publieke opinie, was er mij alles aan gelegen bij God te vinden: de sleutel van het raadsel van mijn leven, inzicht in mijn werkelijke plichten, en sanctie voor mijn diepste en meest persoonlijke gevoelens.

In de zomer van 1830 maakte zij bij vrienden op een naburig château kennis met een negentienjarige student in de rechten, Jules Sandeau. Met zijn blonde krulhaar, tengere gestalte, teer gestel, aangeboren afkeer van jacht en ruwe vermaken, maar met daarentegen geestdrift en smaak voor litteratuur, vooral poëzie, was hij van meet af aan onweerstaanbaar voor Aurore, die hunkerde naar een mens die zij zou kunnen omringen met tedere zorgen en totale liefde. Zijzelf, juist in die dagen als overtuigd liberaal enthousiast meelevend met berichten over mogelijke revolutie in Parijs, leek met haar vurige aard, haar opvallende verschijning en gebiedend optreden de belichaming van Jules Sandeau's wensdromen: een amazone met donker haar en zwarte ogen, vorstelijk vrijgevochten en moederlijk lief tegelijkertijd. In het park van Nohant stond een tuinhuis, waar Aurore en haar zeven jaar jongere minnaar elkaar ongestoord konden ontmoeten. Toen Jules weer naar Parijs ging om zijn studie voort te zetten, wist ook Aurore wat haar te doen stond. Kalm door het intussen verworven zelfvertrouwen, legde zij Casimir haar plannen en voorwaarden voor. Zij wilde zes maanden van het jaar in Parijs en zes maanden in Nohant wonen. De kinderen zouden, zolang zij nog klein waren, onder deskundig toezicht in Nohant blijven. Casimir kon, bij gebrek aan eigen inkomen en onderdak, zolang hij wilde haar geld en goed beheren als officiële echtgenoot, mits hij haar een jaargeld van drieduizend francs uitbetaalde. Hij was verder wat haar betreft volkomen vrij zijn eigen leven te leiden. Casimir verklaarde zich uiteindelijk akkoord.

Op 4 januari 1831 vertrok Aurore naar Parijs. Haar zoontje Maurice huilde, maar kalmeerde weer toen zij beloofde een uniformpje van de nationale garde met een bepluimde sjako voor hem mee te brengen.

Om in Parijs te kunnen leven, moest Aurore onderdak en inkomen hebben. De drieduizend francs waren bij lange na niet toereikend. Jules en zij huurden een zolderverdieping. ‘Ik wist dat ik vlug en gemakkelijk lang achterelkaar kon schrijven zonder moe te worden’, verklaart ze in haar mémoires, ‘en dat mijn gedachten als het ware ontwaakten en zich aanéénreidden, terwijl mijn pen over het papier vloog.’ Zij had het manuscript meegenomen van een van de romans, die zij in het jaar daarvoor geschreven had. Daarmee ging zij naar de journalist, auteur en uitgever Thabaud de Latouche, voor wie men haar een introductiebrief had gegeven. Hij kon niet veel waardering opbrengen voor haar hoogdravende geesteskind, maar toonde zich vaderlijk geïnteresseerd in de merkwaardige, intelligente jonge vrouw; hij bood haar een baantje aan als medewerkster aan het satirische blad dat hij juist gekocht had, Le Figaro. Temidden van een half dozijn andere jonge redacteuren (‘mijn adelaarsjongen’ noemde Latouche hen) zat Aurore nu dagelijks stukjes te schrijven over door Latouche aangedragen onderwerpen op actueel en politiek terrein. Het was een harde, maar nuttige leerschool. Een door haar geleverde ‘column’ vol spot over nieuwe politieverordeningen tot handhaving van de openbare orde, bracht enige deining teweeg; de krant werd in beslag genomen, maar onder liberale intellectuelen had het stukje groot succes. Aurore kreeg er enige bekendheid door, hetgeen haar kansen om een uitgever voor haar roman te vinden vergrootte. Ook Jules Sandeau had intussen litteraire ambities gekregen. De twee gelieven schreven samen enkele verhalen, die zij onder het pseudoniem J. Sandeau publiceerden. Over het algemeen werd hun werk goed ontvangen.

Aurore was gelukkig. Aan een vriend schreef zij in die jaren:

> Ik ben méér dan ooit vastbesloten een litteraire loopbaan

> te kiezen. Ondanks de tegenslag die ik soms heb, ondanks uren dat ik door vermoeidheid of andere oorzaken niet werken kan, ondanks het meer dan armoedige bestaan dat ik hier leid, voel ik, hoezeer mijn leven van nu af aan gevuld zal zijn. Ik heb een doel, een taak, laat ik maar gerust zeggen: een passie. Het schrijversvak is een brandende, niet te doven hartstocht. Als die eenmaal bezit van je genomen heeft, laat hij je niet meer los.

Die gedachte, dat kunst iets heiligs is, en de volledige toewijding en overgave eist van wie haar beoefenen, was ook het thema van een van de door Jules en Aurore samen geschreven novellen. Het zou haar leven lang een van de voornaamste motieven in het oeuvre van George Sand blijven. Over de hartstocht van het schrijven kon zij in die eerste periode van creatieve vrijheid in Parijs van gedachten wisselen met een nieuwe kennis, de jonge auteur Honoré de Balzac, die zijn roman *Mémoires de deux jeunes mariées* aan haar opdroeg. In september 1931 keerde Aurore naar Nohant terug voor de afgesproken zes maanden thuis. Jules Sandeau reisde haar achterna en huurde een paar kamers in het nabijgelegen stadje La Châtre, waar Aurore hem, de publieke opinie trotserend, regelmatig kwam bezoeken. Zij schreven samen een roman in vijf delen *Rose et Blanche*, waarvoor zij al een uitgever hadden gevonden in Parijs. Het onderwerp: de relatie èn het contrast tussen twee zeer uiteenlopende vrouwen, een toneelspeelster en een non, gaf Aurore de gelegenheid zowel de mystieke als de sensuele kant van haar wezen te verbeelden: een thema dat in haar latere werk ook nog enkele malen zou terugkeren. Binnen een paar maanden voltooide het duo, dat zich nu J. Sand noemde, *Rose et Blanche*; de roman, die 'realistisch' gevonden werd, had succes. Aurore bleef de hele winter in Nohant; in de stille nachtelijke uren schreef zij een roman van háár alléén. Zij nam het manuscript mee, toen zij in het voorjaar van 1832 weer naar Parijs ging. De titel was *Indiana*: de geschiedenis van een jonge vrouw, geboren en opgegroeid in tropische streken, die heen en weer geslingerd wordt tussen plichtsgevoel jegens haar wettige echtgenoot en liefde voor haar (trouweloze) minnaar; een derde, haar jeugdvriend en stille aanbidder, volgt haar in de dood wanneer zij tenslotte, ontgoocheld, zelfmoord pleegt. Jules Sandeau weigerde als mede-auteur op te treden van dit zijns inziens verbluffend goede debuut. Aurore koos het pseudoniem George Sand (*Sand* als hommage aan haar geliefde, *George*, omdat zij zich door die mannen-naam onafhankelijk voelde). Hoewel in hoge mate beïnvloed door de geëxalteerde romantiek van Chateaubriand en door de ideeën van Rousseau betreffende het individuele recht op emotionele vervulling, werd het boek door Balzac in een gloedvolle bespreking geprezen als 'een reactie van de realiteit op het fantastische, van de tijd waarin wij leven op de duistere Middeleeuwen...' Alle recensenten gaven een gunstig oordeel; vooral de 'welsprekendheid van het gevoel', 'de eenvoud van uitdrukking' en de knappe constructie van het verhaal vonden bijval. De door vrijwel alle schrijvers gevreesde kritikus van de *Revue des deux mondes*, Gustave Planche, kwam namens de hoofdredacteur Buloz de nieuwe auteur uitnodigen vaste medewerkster van dat tijdschrift te worden. Voor vierduizend francs per jaar zou zij wekelijks 32 pagina's tekst moeten leveren. Tegelijkertijd kreeg zij van haar uitgever 1500 francs voorschot op een volgende roman. Nog vóór het jaar om was had George Sand (want van nu af noem ik haar zo) die voltooid. In november 1832 verscheen *Valentine*, het verhaal van een liefdesrelatie tussen twee sociaal niet gelijkwaardige mensen, de ongelukkig getrouwde aristocrate

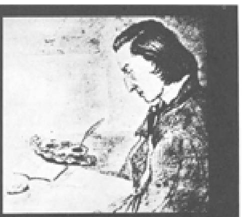
Valentine, en Benedict, de zoon van een van haar pachters. Dit zou men de eerste van de zogenaamde 'landelijke' romans van George Sand kunnen noemen; opvallend door de dichterlijke evocatie van het landschap van Berry. Latouche, de hoofdredacteur van *Le Figaro* ging om gezondheidsredenen buiten wonen; hij bood George Sand zijn appartement aan de Quai Malaquais aan. Zij beschikte nu over een ruim inkomen, en zij was een beroemdheid. Het duurde niet lang vóór zij opgenomen was in de Parijse 'incrowd' van die tijd: Alfred de Vigny, diens vriendin de actrice Marie Dorval, de essayist en kritikus Sainte Beuve, Victor Hugo, Balzac, Charles Didier, Dumas. Om haar onafhankelijkheid te onderstrepen vertoonde zij zich van tijd tot tijd in onvoorstelbaar gewaagde kledij: rijbroek met laarzen, of nauw aansluitende zijden pantalon (hierbij dient te worden aangetekend, dat destijds cafébezoek, of goedkope plaatsen in theaters, en over het algemeen uitgaan in de stad 's avonds, zaken waren die volkomen buiten het bereik van 'fatsoenlijke' vrouwen vielen; aangezien George Sand in mannenkleren niet opviel, kon zij op die manier haar vrienden en collega's vergezellen). Die kleding, en de intense bewondering die zij voor Marie Dorval koesterde (omdat die de gave bezat met onnavolgbare charme spontaan in gezelschap te zeggen en te doen wat George Sand toen alleen nog maar op papier tot uiting kon brengen) bezorgde haar reputatie lesbische neigingen te hebben. In werkelijkheid vond zij in de vriendschappelijke relatie tot de toneelspeelster misschien een uitlaatklep voor emoties, die sinds enige tijd in de verhouding met Jules Sandeau niet meer aan bod kwamen. Háár irriteerde steeds meer zijn vage kleurloze persoonlijkheid, zijn onvermogen om in litterair opzicht gelijke tred met haar te houden, *hij* voelde zich verwaarloosd, en ook afgestoten, door haar energie, en vooral door de ijzeren wilskracht waarmee zij een groot deel van iedere nacht aan het schrijven wijdde. Zij groeiden uit elkaar. Intussen werkte George aan een nieuwe roman, *Lélia*, wel eens gekenschetst als een soort van oratorium over de gewetenscrisis en het zoeken naar innerlijk evenwicht van een frigide vrouw, die onder haar onmacht lijdt. Een belangrijk contrapunt werd in die romans gevormd door de bekentenissen en raadgevingen van de courtisane Pulchérie, voor wie, naar men zegt, de wereldwijze Marie Dorval model heeft gestaan. *Lélia* werd aanvankelijk beschouwd als een roman-met-een-boodschap; George Sand ontkende dit: 'Het is slechts de kreet van pijn van één enkele vrouw'.

Het boek verscheen in 1833; het werd met enthousiasme gelezen door een jonge dichter, Alfred de Musset. Zijn ster was rijzende: Sainte Beuve noemde hem 'de incarnatie van jeugdig genie', en prees zijn verzen als 'verklankte lente'. De drie en twintigjarige de Musset was niet bepaald 'ein reiner Tor'; hij kleedde zich overdreven elegant, gedroeg zich als een dandy, met alle bijbehorende attributen van cynisme en spleen, gaf zich over aan uitspattingen met prostituees, dronk, en gebruikte van tijd tot tijd verdovende middelen. Hij had eens naast George Sand (wier werk hij toen nog niet kende) aan een diner gezeten; hij was bij die gelegenheid zeer onder de indruk van haar zigeunerachtig donkere uiterlijk en haar zwijgzaamheid (in gezelschap kon zij zich moeilijk uiten). Zij stuurde hem haar eerste roman *Indiana* en beantwoordde zijn geestdriftige, in verzen vervatte reactie met al even bewonderende woorden over *zijn* pasverschenen gedicht *Namouna.* Sindsdien ontmoetten zij elkaar van tijd tot tijd als goede kennissen. Maar de vrouwen-veroveraar en débauché in de Musset voelde zich uitgedaagd door de in *Lélia* besloten bekentenis inzake frigiditeit. Tegelijkertijd was hij ook geboeid en bekoord door wat men tegenwoordig haar 'sportieve' omgang met mannen zou noemen, door haar vrijgevochten manier, haar gewoonte sigaretten te roken, en haar exentrieke kleding. Hij voelde zich (zoals hij haar schreef) als het ware door 'de Baltische Zee' gescheiden van haar idealistische en moreel-hoogstaande

opvattingen over de liefde, maar hij wilde haar vriend zijn, en hij was ontegenzeggelijk verliefd. De taktiek die hij gebruikte om haar aarzelingen te overwinnen getuigde van scherp psychologisch inzicht. Vaak had hij, ook tegenover haar, losweg verklaard: ‘Ik hou van alle vrouwen èn ik veracht ze allemaal’, een stellingname, die dwars tegen háár geloof in de liefde inging. Toen hij, in tranen, bekende haar te beminnen met de liefde van een *kind*, gaf zij zich gewonnen. De liaison die volgde, droeg een allesbehalve kinderlijk karakter. Zij maakten een soort huwelijksreis naar Fontainebleau, en zwierven bij dag, maar vooral ook in de maannachten, door de uitgestrekte wouden. De Musset kwelde zijn nieuwe geliefde door over vroegere maitresses te praten, en kreeg op een gegeven ogenblik een met hallucinaties gepaard gaande aanval van verstandsverbijstering, die George Sand met bange voorgevoelens vervulde. De treurige geschiedenis van haar verhouding met Alfred de Musset is een van de meest bekende episodes uit haar leven. De Musset beschreef die liaison in zijn roman *Confessions d'un enfant du siècle* (1836), en George Sand gaf enkele jaren na zijn dood háár versie in *Elle et lui* (1859), een ternauwernood vermomd autobiografisch geschrift, dat groot schandaal veroorzaakte. Een broer van Musset reageerde daarop met een boek dat tot titel droeg *Lui et elle*, om aan de hand van mededelingen en brieven van Alfred de door George Sand gegeven voorstelling te corrigeren. Tenslotte verscheen er nog een verhaal, alleen *Lui* geheten, van de hand van Louise Colet, een schrijfster, wier naam men alleen kent omdat zij jaren lang de minnares van Gustave Flaubert (en heel even die van de Musset) is geweest.

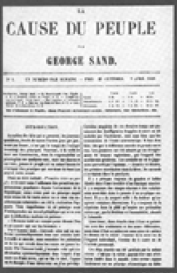
De verhouding tussen Alfred de Musset en George Sand heeft geduurd van zomer 1833 tot voorjaar 1835; het was een aaneenschakeling van de meest stormachtige en uitputtende situaties. Hij trok bij haar in op de Quai Malaquais; zij leidden er een leven van bohemiens; er werd veel gelachen. De Musset heeft alleraardigste tekeningen gemaakt van George Sand in die tijd: een slank figuurtje, met donker haar en ogen, soms in fantastische négligé's à la Turque, soms uitgedost als een Spaanse, een sigaret rokend tussen de bloempotten op haar balcon of lezend op haar divan. Ruzie maakten zij ook overvloedig; tijdens dergelijke scènes meende George Sand verschrikt een duivelse dubbelganger van haar geliefde tegenover zich te zien. Toen al liet Alfred de Musset zich vol spot en ergernis uit over George Sand's schrijvers-discipline. Werd hij wakker midden in de nacht, na uren van liefdesextase, dan zat *zij* alweer te pennen. Hij constateerde met verbazing, dat zij nooit van te voren een schema of opzet maakte, en dat zij - zodra zij eenmaal aan het schrijven was - nooit iets schrapte of veranderde. Geen van beiden kenden zij Italië; zij besloten de winter daar door te brengen. In december 1833 vertrokken zij, eerst met de postkoets naar Lyon, en vandaar verder per schip over de Rhône. Ook op reis handhaafde George haar gewoonte om acht uur per nacht te werken; zij had met Buloz van de ‘Revue des deux mondes’ een contract afgesloten voor een nieuwe roman. Als zij haar ‘taak’ niet af had, deed zij haar kamerdeur op slot. De Musset schold haar uit voor ‘vleesgeworden saaiheid’, ‘non’, ‘stom dier’, en verweet haar dat zij niet wist hoe zij in bed een man moest behagen. Tot overmaat van ramp werd zij ziek in

George Sand in mannenkleren met een vriend



Frédéric Chopin, getekend door George Sand

Het huis Nohant, 1846. Getekend door Maurice Sand



LA
CAUSE DU PEUPLE
PAR
GEORGE SAND.

George Sand's krant "La Cause du peuple" / 1848

George Sand op middelbare leeftijd, portret door Nadar

Genua. Terwijl zij met hoge koorts in bed lag, zocht de Musset vertier bij prostituées. In Venetië namen zij hun intrek in het dure chique hotel Danieli. Van intimiteit was geen sprake meer, ieder had zijn eigen kamer. Alfred de Musset werd nu op *zijn* beurt ernstig ziek, met hernieuwde aanvallen van razernij en hallucinaties. George liet een arts komen; hij heette Pietro Pagello, was jong, met een aangenaam zuidelijkknap uiterlijk. Samen verpleegden zij de zieke, samen ook waakten zij bij hem. Tenslotte gaf George per brief aan Pagello te verstaan dat zij méér van hem verwachtte. Toen Alfred de Musset einde maart 1834 voldoende hersteld was om naar Parijs te kunnen terugkeren, bleef zij in Venetië, als minnares van Pagello, èn om haar roman *Jaques* af te maken, een geschrift dat, eenmaal gepubliceerd, algemeen beschouwd werd als een apologie voor de ‘vrije liefde’. (De collectivistische beweging en commune der Saint Simonisten bood haar zelfs het lidmaatschap aan; zij wees dit af met de woorden: ‘Ik hoop niet dat de stichters van het St. Simonisme het geloof willen ondermijnen dat de liefde tussen één man en één vrouw het meest sacrale element van de menselijke waardigheid is’.)

Ook schreef zij in Venetië het eerste gedeelte van haar *Lettres d'un voyageur*, en maakte zij aantekeningen voor een bundel Italiaanse verhalen. Na vijf maanden had zij het allemaal wel gezien. Pagello vergezelde haar naar Parijs. Daar bleek al gauw in welk een Gordiaanse knoop van onduidelijke relaties zij zich verstrikt had. De Musset was niet in staat tot de kalme vriendschap die hij haar in Venetië had beloofd en schreef hartstochtelijke brieven. Pagello begreep dat het avontuur afgelopen was. Hij nam afscheid, George en de Musset hervatten hun gemeenschappelijke leven in het appartement aan de Quai Malaquais; dáár begonnen de scènes en ruzies weer; *zij* verklaarde dat zij er nu werkelijk genoeg van had; *hij* accepteerde ditmaal de breuk, met het gevolg dat George op háár beurt in wanhopige epistels om zijn liefde smeekte. Zij knipte haar lange zwarte haren af en stuurde hem die, ‘verpakt’ in een doodshoofd, als bewijs van haar onderworpenheid. Tenslotte vluchtte zij naar Nohant, om rust te vinden en te kunnen werken. Zij was niet tevreden over wat zij tot op dat ogenblik geschreven had; zij vond de romans die haar beroemd hadden gemaakt te egocentrisch, asociaal zelfs; zij wilde trachten een meer optimistische positieve lading in haar werk te leggen. Zij had een contract met Buloz getekend voor een uitgave van haar *Verzamelde Werken* in twaalf delen. De meeste daarvan moesten echter nog geschreven worden.

Enkele maanden tevoren hadden Casimir Dudevant en zij besloten om hun definitieve echtscheiding te regelen. In de praktijk bleek dit meer voeten in de aarde te hebben dan George aanvankelijk gedacht had. Het kostte Casimir moeite afstand te doen van Nohant, waar hij jarenlang heer en meester was geweest. Via vrienden ontmoette George in de stad Bourges een advokaat, de befaamde maitre Michel, zoon van een houthakker, die zich op eigen kracht ontwikkeld had tot een spitse jurist, en een briljante redenaar met revolutionnaire denkbeelden. Hij was zevenendertig, maar zag er ouder uit, door zijn enorme kalende schedel, zijn voorhoofd vol groeven, zijn enigszins gedrongen gestalte. Die eerste ontmoeting eindigde met een nachtelijke wandeling door Bourges. Gefascineerd luisterde George Sand naar Michel's monoloog over de guillotine als noodzakelijk instrument om vrijheid, gelijkheid en broederschap te bewerkstelligen, en als het meest effectieve wapen tegen ‘de vijanden van het volk’. Een dag later schreef Michel haar, dat zij de passie die haar tot nog toe altijd zoveel parten had gespeeld, moest uitbreiden tot een liefde die de gehele lijdende mensheid omvatte. George was diep onder de indruk, omdat deze ruwe, bijziende republikein wist te formuleren wat haar zelf op dat ogenblik tot berstens toe vervulde. Aan haar goede vriend Franz Liszt schreef zij: ‘Ik voel me als herboren, ik zie een nieuwe bestemming voor me’.

In mei 1836 moest Michel de Bourges (zo werd hij gewoonlijk genoemd) in Parijs zijn; hij trad daar op als een van de verdedigers in het grootste politieke proces tijdens het regime van Louis-Philippe. In 1834 was er een staking geweest onder de arbeiders in de zijde-industrie van Lyon, om hoger loon. Pogingen van de regering om met behulp van troepen artillerie de orde te herstellen, hadden overal in Frankrijk rellen ten gevolge gehad. Ruim honderd zogenaamde gangmakers verdacht van samenzwering tegen de juli-monarchie, moesten nu terechtstaan. In diezelfde tijd was George Sand óók in Parijs; in de eerste plaats om haar uitgever haar manuscript te overhandigen. Michel de Bouges zocht haar op, en het gevolg laat zich raden. Deze verhouding was symbolisch voor een nieuwe ontwikkeling in George Sand's denken en maatschappelijke instelling. In de salon van Franz Liszt had zij de beroemde 'abbé' Lammenais ontmoet, schrijver van *Paroles d'un croyant*, een geschrift dat later wel betiteld is als 'een lyrische versie van het Communistisch manifest'. Hoezeer ook onder de indruk van de ideeën van Lammenais en die van Michel, een maatschappij waarin alle bezit voorgoed was afgeschaft ging haar toch te ver. Hierover, en ook over de procesvoering, waar Michel een zuiver politieke strijd van wilde maken, had zij met haar nieuwe minnaar een ernstig verschil van mening. Niettemin droeg ook zij haar steentje bij aan de beïnvloeding van de publieke opinie, door voor Michel en de zijnen de tekst van een motie op te stellen en door in een van haar *Lettres d'un voyageur* Louis-Philippe 'een gekroond stuk hout' te noemen. Het kwam haar op politietoezicht te staan. Tussen de bedrijven door schreef zij *André*, een eerste versie van haar in 1837 gepubliceerde roman *Mauprat*, die tot haar beste werk wordt gerekend; zij beschrijft daarin, hoe er van een nobel, moedig vrouwen-karakter beschavende en louterende invloed kan uitgaan op een in wezen niet slechte maar ruwe, onbehouwen jonge man.

Zij begon onmiddellijk aan een nieuw boek, *Simon*, het verhaal van een adellijke vrouw, die alles opgeeft om haar geliefde, een advokaat van nederige kom-af, maar met hoge sociale doelstellingen, op zijn levensweg te volgen. De situatie en de problemen waren die van haarzelf en Michel de Bourges, maar voor het uiterlijk van de personnages had George Sand als modellen gekozen de jeugdige, knappe Franz Liszt en zijn minnares, Marie d'Agoult, ook wel 'de Prinses' genoemd vanwege haar etherische blonde schoonheid.

De verhouding met Michel moest wel op een teleurstelling uitlopen. Mogelijk heeft hij gehoopt, dat hij de beroemde romancière met nu al internationale reputatie er op de een of andere manier toe zou kunnen krijgen de denkbeelden onder woorden te brengen die hij verbreid wilde zien. Maar George Sand was niet zo bijster geïnteresseerd in politiek; wèl in de vooruitgang van de maatschappij en de verbetering van de menselijke conditie, maar geenszins in de 'vuile handen' die dat met zich meebrengt. Michel was getrouwd; de huiselijke band met de vrouw die George en hij op het hoogtepunt van hun relatie als 'het monster' of 'de menseneetster' plachten aan te duiden, leek hem op den duur toch verkieselijker dan

amoureuze omgang met de veeleisende Vrouwe van Nohant. En was zij, op háár beurt, wellicht niet meer geïnteresseerd in Michel als symbool, en als drager van ideeën, dan als minnaar? Wel dient gezegd, dat men uit enkele van haar brieven aan hem zou kunnen opmaken, dat hij in haar de vrouw gewekt had, die Casimir, Stéphane, Jules Sandeau, Alfred de Musset en Pagello kennelijk *niet* hadden kunnen wakkermaken.

Michel de Bourges had haar nog waardevolle juridische adviezen gegeven in verband met haar scheiding. In december 1835 vertrok Casimir voorgoed naar Parijs. Bij uitspraak van de rechtbank La Châtre in 1836 werden de twee kinderen aan George toegewezen.

Niet verwonderlijk voelde zij, na al deze deining, behoefte aan rust, en aan een andere omgeving. In de nazomer van 1836 reisde zij met Maurice en Solange naar Zwitserland om een bezoek te brengen aan Franz Liszt en zijn vriendin, die zich daarvoor een tijd hadden teruggetrokken in verband met Marie's zwangerschap. Het werd een vrolijke vakantie, met bergtochten en muzikale soirées. Het contact met Liszt was echter niet alleen een kwestie van vriendschap en gezelligheid. Hij bleek diep onder de indruk van de ideeën van Saint Simon en diens volgelingen, die zijzelf enkele jaren eerder op een afstand gehouden had toen zij haar benaderden in verband met de publikatie van haar roman *Jaques.* De Saint Simonisten beschouwden de kunstenaar als degene die een bijzondere, door God gegeven rol te vervullen heeft. Liszt had als jonge immigrant nog te maken gehad met de ongeschreven wet volgens welke musici, hoe begaafd en welopgevoed ook, uitsluitend via de dienstingang toegang kregen tot de deftige huizen waar zij moesten optreden. Hij betuigde graag zijn adhaesie aan een beweging, die terwille van een toekomstige betere wereld, kunstenaars op één lijn, zo niet hoger, stelde dan aristocraten en geleerden.

De gedachte, dat een kunstenaar een sociaal belangrijke en nuttige taak te vervullen had, en dat hij zich met zijn talent moest inzetten voor de opvoeding en vooruitgang van de gehele maatschappij, en niet alleen voor het esthetische genot van een minderheid, was iets dat George Sand sterk aansprak. Zij en Liszt en hun kring, tot wie onder andere ook Heinrich Heine behoorde, werden dan ook door hun tegenstanders ‘de menslievenden’ genoemd.

Een op zichzelf staande figuur onder de vrienden van Liszt heette Frédéric Chopin. Gevlucht voor de door de Kozakken van de Russische Tzaar in Warschau aangerichte slachting leefde hij sinds 1831 in Parijs waar zijn faam als pianist en componist zich snel had verbreid. In november 1836 introduceerde Liszt zijn goede vriendin George Sand bij Chopin op een muziekavond in diens appartement aan de Chaussée d'Antin. Hij speelde op subtiel persiflerende wijze een improvisatie op het thema van ‘De Hugenoten’ van Meyerbeer. Hij had geen bijzondere belangstelling of sympathie voor George Sand. ‘Is dat eigenlijk wel een vrouw? Ik betwijfel het’, schijnt hij bij die gelegenheid gezegd te hebben, vermoedelijk met een toespeling op George's dandy-kostuum. Zij, diep onder de indruk van zijn spel en persoonlijkheid, verscheen op een volgende muziekavond in zijn huis in de kleuren van de Poolse vlag. Na die eerste vluchtige ontmoetingen duurde het nog haast twee jaar vóór zij elkaar weer zagen, aan een diner ter ere van George's vriendin Marie Dorval, na een première in het Odéon-theater. Chopin improviseerde schitterend. ‘Ik aanbid u’ schreef George op een stukje papier, en Marie Dorval voegde er aan toe: ‘Ik ook! ik ook! ik ook!’

Chopin moet na die hernieuwde kennismaking beseft hebben, dat deze eigenaardige, sigarenrokende, veelbesproken George Sand een zeldzame waardering en begrip voor zijn composities wist op te brengen. Een van haar

biografen formuleert het aldus: 'Zij was als het ware het beeld van zijn diepste zelf in een donkere spiegel'. Vermoedelijk is Chopin, met zijn hartstochtelijke liefde voor Polen en de aristocratische aspecten van de Poolse cultuur, ook wel onder de indruk geweest van het feit dat in George Sand's aderen het bloed van een Poolse koning vloeide. Hij was vijf en een half jaar jonger dan zij; een 'romantische anti-romanticus', afkerig van gezwollen pathos; een perfectionist, steeds schavend en slijpend aan zijn composities; vol bewondering voor de klassicistisch heldere vormgeving van Bach en Mozart, wier muziek ook George sinds de pianolessen in haar jeugd met ontzag had vervuld. In de loop van 1839 ontstond er tussen Chopin en haar een relatie op de grens tussen vriendschap en liefde. Zij hoorde in zijn spel de geniale verklanking van het natuurgevoel dat haar altijd had bezield. Bossen, velden, heldere beken, maannachten, de geuren en geluiden van een lieflijke tuin, kwamen tot leven in zijn muziek. Het was onmogelijk Chopin te beschouwen als alleen maar wéér een vertegenwoordiger van het lichamelijk tere, sensitieve type man waartoe ook Aurelien de Sèze, Jules Sandeau en Alfred de Musset behoorden, al gaf zijn uiterlijke verschijning daar wel aanleiding toe. Iets mannelijk-strengs, superieurvormelijks in zijn wezen en zijn composities zou haar, zolang zij met elkaar te maken hadden, altijd een zekere schroom inboezemen. Waar zij een ander bestormd zou hebben met passie, spot, verwijten of woede, zweeg zij tegenover hèm, uit respect voor de wonderbaarlijke creativiteit die zich in hem openbaarde. Vast staat in elk geval, dat zij vanaf het begin van hun relatie (al voordat er van een werkelijke liaison sprake was) in de eerste plaats Chopin's welzijn op het oog heeft gehad, zelfs zozeer, dat zij met een goede vriend van Chopin correspondeerde over de wenselijkheid voor hem van een intieme verhouding met háár. Zelf ging zij in die periode weer hard aan het werk, iedere nacht, tot acht of negen uur in de ochtend; daarna rustte zij dan wat, zij had niet veel slaap nodig. Zij schreef een roman in dialogen, *Les sept cordes de la lyre*; in de vorm van een gelijkenis vol mystieke elementen koos zij ditmaal, *tegen* de eerder door haar aangehangen theorieën van de Saint Simonisten, en vóór het l'art pour l'art zoals Chopin dat beleed. Enkele vrienden van Chopin, die al geruime tijd bezorgd waren vanwege zijn hardnekkige hoest, drongen er op aan dat hij een winter in het zonnige zuiden zou doorbrengen. George Sand koos Mallorca, dat minder duur en makkelijker te bereiken was dan Italië of Sicilië. De pianofabrikant Pleyel stuurde een vleugel naar Palma, opdat Chopin tijdens zijn verblijf op het eiland zou kunnen werken aan de vierentwintig preludes die hij zijn muziekuitgever had beloofd. Buloz van de 'Revue des deux mondes' gaf George een voorschot van zesduizend francs en was haar behulpzaam bij het verkrijgen van paspoorten, op voorwaarde dat zij hem binnen afzienbare tijd het manuscript van haar nieuwe roman *Spiridion* zou toesturen. De winter die Chopin en George en haar kinderen op Mallorca doorbrachten was helaas niet zo mild en idyllisch als zij het zich hadden voorgesteld. Gedurende de winderige koude maanden huisden zij in een paar kamers van het Karthuizer klooster te Valldemosa. De regen en het gebrek aan comfort maakten Chopin prikkelbaar. 'Niets bedrukte hem méér dan het gevoel, dat hij volledig afgesneden was van contact met zijn vrienden en de beschaving door de willekeur

van wind en posterijen', schreef George later. In februari 1839 kon zij de spanningen niet meer verdragen. Na veel ellende en tegenslag belandde het kleine reisgezelschap eindelijk weer in Frankrijk, waar zij gedurende enkele maanden in Marseille bleven om Chopin de gelegenheid te geven op krachten te komen. George maakte van dit noodzakelijke oponthoud gebruik om een nieuwe roman te schrijven, *Gabriël*, een historisch melodrama. Zij had dringend geld nodig; het verblijf aan de Middellandse Zee kostte veel meer dan aanvankelijk geraamd was. Chopin was nerveus, snel vermoeid, en nog zwak na de bloedspuwingen die hij op Mallorca en op de terugreis had gehad. 'Chopin is een engel', schreef George over hem in die tijd,

> Zijn vriendelijkheid, tederheid en geduld maken me soms ongerust. Het lijkt alsof hij een te fijne, subtiele en volmaakte natuur heeft om het laag bij de grondse, ruwe aardse bestaan lang vol te kunnen houden. Op Mallorca schreef hij, hoewel hij doodziek was, hemelse muziek (...) Hij weet geloof ik zèlf niet op welke planeet hij leeft. Hij staat helemaal buiten het leven zoals wij gewone stervelingen dat zien...

In een brief aan een vriend schreef Chopin over haar:

> Ma dame (zo noemde hij haar meestal tegenover derden) heeft juist een prachtig artikel geschreven over Goethe, Byron en Mickiewicz. Je moet het beslist lezen, het is hartverheffend. Zij is nu bezig de laatste hand te leggen aan een nieuwe roman *Gabriël.* Zij blijft vandaag de hele dag in bed om te schrijven. Je zou nog meer op haar gesteld zijn dan je al bent, wanneer je haar zo goed kende als ik haar nu ken.

Dankzij een geldzending van George's uitgever konden zij eind mei 1839 naar Nohant reizen. Chopin was verrukt van het liefelijke landschap, de tuin, de zang van leeuweriken en nachtegalen. Maar over de geneugten van de zomer viel een schaduw: George had schulden tot een bedrag van tachtigduizend francs, waarbij inbegrepen de vergoeding die zij aan haar ex-echtgenoot Casimir moest betalen; de uitgever Buloz oefende kritiek uit op de ethische en mystieke strekking van haar laatste geschriften; hij was bang, dat die 'metafysische fantasmagoriën' zoals hij ze noemde, het lezerspubliek niet zouden aanspreken. Buloz was intussen ook directeur van de Comédie Française geworden, hetgeen George Sand ertoe bracht een toneelstuk in vijf bedrijven te schrijven, *Cosima*, *of Haat in Liefde.* Het kostte Buloz de grootste moeite de acteurs zover te krijgen dat zij het drama wilden opvoeren, dat dan ook geen succes had. Chopin werd, toen hij geheel hersteld was, rusteloos: hij verlangde naar Parijs. George schreef aan hun beider vertrouwde vriend Grzymala:

> Hij zal tegenover mij beslist niet willen toegeven dat hij zich verveelt. Maar ik voel het toch. Hij is niet gewend aan zo een sober leven, en ik verander zo langzamerhand op onrustbarende wijze in een echte huismoeder en opvoedster.

Wat betekende de datum 19 juni 1839, die George Sand met een mes in de muur van haar slaapkamer had gekrast? Er zijn redenen om aan te nemen, dat het hier een keerpunt betrof, zowel in haar verhouding tot Chopin als in haar eigen innerlijke ontwikkeling. Jaren later zou zij in *Histoire de ma vie* verklaren, dat haar gevoelens voor Chopin nooit in eerste instantie gepassioneerd waren geweest, dat zij als een

moederlijke vriendin en vooral als eerbiedig bewonderaarster van zijn genie van hem hield, maar dat haar opgroeiende kinderen Maurice en Solange in die tijd voor haar nummer één waren. Het lijkt wel zeker, dat George in die zomer van 1839,

dus na een liaison van een jaar, ophield Chopin's minnares te zijn, onder het motief dat zijn gezondheid er onder zou lijden en dat hij zichzelf moest sparen voor zijn werk. Uit het feit, dat zij daarna nog gedurende zes jaar een gezamenlijke huishouding hadden, en dat Chopin in die periode een aantal van zijn grootste meesterwerken componeerde, zou men mogen opmaken hoe on-emotioneel en rustig de ene toestand in de andere overging. Chopin bewonderde George Sand, was aan haar gehecht, werd bij haar goed verzorgd; en hij hield buitengewoon veel van haar beide kinderen, voor wie hij waarschijnlijk de enige werkelijk toegewijde vaderfiguur is geweest die zij in hun onrustige jeugd hebben gekend.

19 juni 1839 dus: vanaf dit moment treedt er in het leven van George Sand, die dan vijfendertig jaar oud is, een soort van zandloper-effect op. Kan men zeggen, dat voordien haar individuele liefdes, en de stormen van vervulde en onvervulde sexuele passie, de voornaamste elementen in haar dagelijkse bestaan en in haar gedachtenleven zijn geweest, en dat de romans en verhalen die zij in die periode schreef als het ware in een begeleidende reeks van teksten al die emoties vastleggen, er achteraf een verklaring en rechtvaardiging voor trachten te geven - *nadat* zij in die zomer van 1839, door de nauwe poort van wezenlijk zelfinzicht en moedige plaatsbepaling is heengegaan (geconfronteerd met musische bevlogenheid van een niveau dat háár meer aardse talenten te boven ging, en met het onvermijdelijke ouder-worden), lijkt er een omgekeerde ontwikkeling in te treden: het schrijven is haar *ambacht* geworden, zin en doel van haar leven uit innerlijke, maar ook uit materiële noodzaak, en dat laatste staat in nauw verband met haar sterke gebondenheid aan haar kinderen, voor wier toekomst zij zich terecht verantwoordelijk voelde. De (talrijke en soms vrij langdurige) liaisons met mannen in de jaren die nu volgden, droegen een niet meer dan begeleidend, aanvullend karakter; zij waren niet meer bepalend voor haar bestaan en haar denken. Haar werk leek veel meer *bewust* opgebouwd uit de oogst van eigen ervaringen en indrukken. Zij gebruikte haar omgeving en haar relaties, zoals een schilder op zijn palet kleuren mengt; zij werd niet meer als een blad op de wind door haar emoties en passies, en die van anderen, voortgestuwd.

In litterair opzicht begonnen nu de jaren van grote vruchtbaarheid en meesterschap, waarin zij haar beste werken zou schrijven, onder andere de romans *Consuelo* en *La comtesse de Rudolstadt* (weliswaar nog in de romantisch-fantastische traditie, maar belangwekkend door de evocatie van een brok achttiende eeuwse geschiedenis en door de psychologie); verder de hoogtepunten uit haar reeks zogenaamde ‘landelijke’ romans, gebaseerd op folklore en overleveringen in Berry; *Le meunier d'Angibault*, *La mare au diable*, *La petite Fadette*, *Les maitres sonneurs*, *François le Champi.* Zij voltooide haar *Lettres d'un voyageur*, en de beschrijving van het verblijf op Mallorca (*Un hiver à Majorque*). In 1847 begon zij aan haar autobiografie. Zij richtte samen met enkele vrienden een tijdschrift op, *La Revue indépendante*, waarin zij in het vervolg haar nieuwe werk in afleveringen publiceerde voordat het in boekvorm verscheen. Zij schreef toneelstukken, en bewerkte enkele van haar romans voor toneel, onder andere *Mauprat*, het enige drama van haar hand dat werkelijk geslaagd was en succes had.

Na een aantal, vooral op collegiale en vriendschappelijke contacten gebaseerde, verhoudingen (waarvan sommige met mannen, die tien à twintig jaar jonger waren dan zijzelf), vond zij van 1849 tot 1865 rust in een langdurige relatie met haar particulier secretaris, de graveur Alexandre Manceau, die zich werkelijk als een steun en toeverlaat ontpopte. Het einde van de jaren veertig bracht veel spanningen en problemen. George's dochter Solange trouwde hals over kop met de beeldhouwer

Clésinger, naar het schijnt uit jaloezie op een in het gezin te Nohant opgenomen beschermelinge van haar moeder; Chopin verbrak de band met George en koos partij voor Solange, die altijd erg aan hem gehecht was geweest; in Parijs brak de revolutie van 1848 uit, en George werd door haar republikeinse vrienden bij de gebeurtenissen betrokken. Vanwege haar in 1840 gepubliceerde roman *Le compagnon du Tour de France*, waarin zij de corrumperende invloed van geld en macht, en de wezenlijke integriteit van eenvoudige handwerkslieden had beschreven, stond zij bekend als iemand met radikale socialistische denkbeelden. Zij schreef in die roerige dagen open brieven aan 'De middenstand', 'De Rijken' en 'Het Volk', richtte een dagblad op, *La cause du Peuple* (dat maar korte tijd zou bestaan) en werkte mee aan het 'Bulletin de la République'. In wezen was deze vorm van politiek engagement niets voor haar. Zij voelde, dat zij in een richting gedreven werd waar zij eigenlijk niet thuishoorde, en trok zich weer terug in Nohant. Daar bereidde zij een geillustreerde populaire uitgave van haar *Verzamelde Werken* voor; bij iedere roman schreef zij een apart voorwoord.

De breuk tussen George en haar dochter, die in Parijs een druk mondain leven leidde, bleef jarenlang bestaan; pas de geboorte van Solanges eerste kind, en de huwelijksmoeilijkheden van de Clésingers, brachten weer enige toenadering. George Sand was dol op haar kleindochtertje Jeanne, dat Nini genoemd werd; in navolging van wat haar eigen grootmoeder destijds gedaan had, wilde zij het kind adopteren en opvoeden; maar het stierf op vierjarige leeftijd aan de gevolgen van een verwaarloosde infectieziekte. George Sand was zo verpletterd door deze tragische gebeurtenis, dat zij, voor het eerst in haar schrijversloopbaan, lange tijd geen letter op papier kon zetten. Pas twee jaar later verscheen er weer een roman van haar.

Met haar zoon Maurice, die pas laat trouwde, en het grootste deel van zijn vrijgezellenleven thuis in Nohant doorbracht, had George veel contact. Hij was artistiek begaafd, zonder echter ooit kunstenaar te worden. Hij tekende voortreffelijk (de gangen en enkele kamers in het tegenwoordig als George Sand-museum ingerichte landhuis Nohant hangen vol met zijn landschappen en fantastische voorstellingen), en was bezeten van theater. Sinds de kindertijd van Maurice en Solange had het hele huishouden te Nohant regelmatig aan poppenkast- en marionettenvertoningen meegewerkt. Toen haar eerste officiële toneelstukken in Parijs werden opgevoerd, liet George Sand een van de kamers in haar huis verbouwen tot een theatertje. Gasten, buren en kunstzinnige vrienden van Maurice deden mee aan try-outs van George's drama's. Men maakte zelf de kostuums en decors.

In 1862 trad Maurice in het huwelijk met de twintigjarige Marcelina Calamatta, de in Parijs opgegroeide dochter van een Italiaanse schilder, een goede vriend van George Sand. Manceau, die gedurende zo vele jaren als heer des huizes was opgetreden, moest nu het gezag overdragen aan Maurice, George's erfgenaam en de toekomstige bezitter van Nohant. Hij had daar in zijn positie van - zij het onwettige - levensgezel van George Sand grote moeite mee, en dit leidde tot spanningen tussen hem en Maurice, die de sfeer in huis ongunstig beïnvloedden. Om het jonge paar, dat al gauw een kind gekregen had, de ruimte te geven, liet George haar geliefde Nohant aan haar zoon. Zij vestigde zich met Manceau in het dorp Palaiseau bij Parijs. Maar al kort na de verhuizing

openbaarden zich bij Manceau de symptomen van een ernstige longziekte. Hij stierf in de zomer van 1865.

George Sand's eenzaamheid werd enigszins verlicht door intensieve correspondentie, onder andere met haar jongere collega en goede vriend, Gustave Flaubert. Wat opvattingen over litteratuur betreft, stonden zij lijnrecht tegenover elkaar. Er is geen groter contrast denkbaar dan tussen Flaubert's trefzekere, sobere, maar uiterst suggestieve stijl, en de vlotte, overdadige verteltrant van George Sand. Eens schreef hij haar:

> U weet niet wat het wil zeggen, nietwaar, om een hele dag met je hoofd in je handen te zitten in een wanhopige poging één enkel woord uit je ongelukkige hersens te persen. Bij u stromen de ideeën er onophoudelijk uit. Bij mij druppelt het maar wat. Ik moet geweldige constructies optrekken om één klein watervalletje te produceren.

En zij antwoordde: ‘Als ik zie, hoeveel moeite u zich getroost om een roman te schrijven, raak ik ontmoedigd door mijn eigen gemak in dat opzicht; dan zeg ik tegen mezelf, dat ik maar een sloddervos ben’.

Onder zijn invloed ontwikkelde zij zich als schrijfster enigszins in de richting van het realisme, zoals blijkt uit haar romans *Cadio* (1868) en *Mademoiselle Merquem* (1870). Er is zelfs een zekere overeenkomst te bespeuren tussen haar *Le dernier amour* (1867) en Flaubert's *Madame Bovary.* Op háár beurt kon zij Flaubert, toen hij aan *L'éducation sentimentale* werkte, waardevolle informatie geven over gebeurtenissen tijdens de revolutie van 1848, die zij immers van nabij had meegemaakt.

In de loop der jaren had zij zich in politiek opzicht ontwikkeld van een radikaal naar een zeer veel gematigder standpunt. Haar vrienden uit de revolutionnaire periode hadden het haar kwalijk genomen, dat zij zich na de staatsgreep door Louis Napoléon, de latere keizer Napoleon III, op het Elysée had laten uitnodigen. Monarchistisch-gezind werd zij echter nooit, en zij stak haar kritiek op het Tweede Keizerrijk niet onder stoelen of banken. De staatsman Thiers, die destijds de hand had gehad in het vestigen van de ‘juli-monarchie’, had zij altijd beschouwd als het prototype van de bourgeois. Maar aan de vooravond van de Frans-Duitse oorlog in 1870 moest zij toegeven, dat zijn op behoud van de vrede gerichte temperende raadgevingen, dwars tegen de opgewonden anti-Pruisische oorlogsstemming in, getuigden van gezond verstand en wijs inzicht. De oorlogsverklaring was een grote slag voor haar. De strijd zelf, de belegering en val van Parijs, maakte zij slechts vanuit de verte, vanuit Nohant mee, waar zij bij Maurice en zijn gezin haar intrek had genomen. Hetzelfde geldt voor de periode van de Commune van Parijs. Hoewel haar ideaal altijd geweest was: een op onderlinge broederschap gegrondveste republiek, waarin arbeiders en burgers elkaar de hand zouden reiken, stond zij nu onthutst en kritisch ten opzichte van wat zij niet anders kon zien dan als een *opstand.* Zij had geen grein sympathie voor ‘die stomme reactionnairen’ in Versailles, maar evenmin voor de fanatiekelingen die juist op dit ogenblik van algehele nationale ontreddering een communistisch Utopia wilden stichten. Zij vond de burgeroorlog zinloos, even zinloos als de oorlog tegen Pruisen.

Aan prins Jerôme Bonaparte, die haar oordeel gevraagd had in verband met zijn eventuele terugkeer naar Frankrijk, schreef zij:

> Als wij ons er toe laten overhalen weer een soort van monarchie als panacee toe te passen, zijn we verloren, dat is een stap terug doen, méér

dan dat: een sprong in het duister. Dan gaat de Internationale weer aan de slag, en zal ons in de anarchie storten. Ik geloof in de toekomst van de Internationale, wanneer die tenminste afstand weet te nemen tot de misdaden en vergissingen die sommige stommelingen in haar aanhang begaan hebben, en wanneer zij zich van binnen uit transformeert, en haar oorspronkelijke beginselen nastreeft zonder gewelddadigheid. Al wat er tot nog toe uit is voortgekomen, is een bende gekken en schurken; maar de Internationale kan zich zuiveren, en de wet van de toekomst worden. Dat zal echter tijd kosten. Als een en ander door middel van staatsgrepen moet gebeuren, wordt het óók weer dode letter, en dus onhanteerbaar. De formule is goed, maar het programma verachtelijk, onmogelijk...

George Sand voelde er niets voor weer naar haar huis bij Parijs te gaan. 'Ik ben nog steeds in Nohant, ik ga er dit jaar niet meer weg. Ik geef de voorkeur aan de schaduw van mijn lindebomen, aan het bezit van mezelf, mijn gezonde verstand, mijn vrijheid en mijn menselijke waardigheid'.

Zo leefde zij nog een paar jaar in haar familiekring. Als altijd zat zij dagelijks, of liever nachtelijks, uren achter elkaar te schrijven aan romans, die door de jongere kunstenaars en intellectuelen van die tijd als ouderwets werden beschouwd. Zij wist het zelf en legde zich er bij neer. Velen van de nieuwe schrijvers waren haar persoonlijke vrienden; zij las hun werk, ook al lazen zij het hare niet meer.

Sinds 1872 had zij bij vlagen veel last van maag- en buikpijn gehad. In mei 1876 kreeg zij een hevige aanval van constipatie, waarvoor zij pas na enkele weken (!) medische hulp inriep. Toen de dokter bij haar kwam, schrok hij van haar enorm opgezwollen buik. De diagnose: afsluiting van de darm, eiste onmiddellijk ingrijpen. Maar een op George's verzoek door de specialisten geconsulteerde arts uit Parijs, in wie zij veel vertrouwen had, schreef een andere behandeling voor. Zij stierf onder ondragelijke pijnen op de zevende juli 1876, twee en zeventig jaar oud. Haar laatste woorden waren; 'Laissez verdure...', 'Laat het groen...'. Volgens sommigen zou dat betekenen: 'laat gras en struiken groeien over mijn graf'. Haar nabestaanden hebben die lang raadselachtig gebleven stameling van de stervende *niet* zo geinterpreteerd en haar laatste rustplaats met een zerk bedekt. Het oeuvre van George Sand laat zich verdelen in drie categoriën. Ten eerste zijn er de ruim zestig romans en een groot aantal novellen en verhalen: de 'gothieke' verbeeldingen uit haar vroege periode, vol duistere gewelven, woeste wouden, gekwelde, eenzame, hartstochtelijke personnages, en later de in toenemende mate op sociale problematiek gebaseerde verbeeldingen, waarvan vooral de zich in Berry afspelende 'landelijke' geschiedenissen een bijzondere charme bezitten door de geïnspireerde natuurbeschrijvingen. Verder de tientallen toneelstukken; maar zij was te breedsprakig, tezeer episch ingesteld, voor de kunst van het drama. Een derde afdeling wordt gevormd door haar beschouwende en autobiografische proza; haar politieke en filosoferende geschriften zijn overwegend rhetorisch; als gezegd kwamen haar niet geringe gaven van vertelster, haar talent voor psychologische analyse en haar oog voor pittoreske en kenmerkende details, het best tot hun recht in haar mémoires en reisbeschrijvingen en in haar lange levendige spontane brieven.

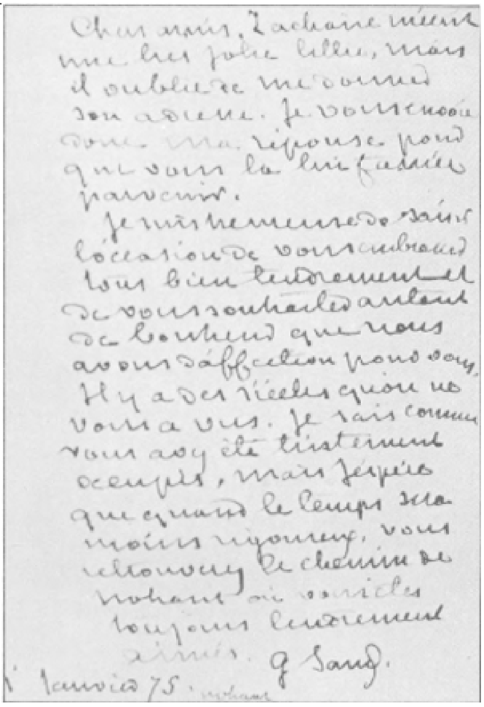
George Sand bezat niet het genie van een Emily Brontë, die door strikt persoonlijke visie en een groots, tragisch levensgevoel aan gangbare thema's van de Romantiek een tijdeloos karakter wist te geven. George Sand's talent ging trouwens

helemaal niet in de richting van dichterlijke transformatie of van stilering. Er is in haar eerste werken vooral sprake van (onbewuste, ‘Freudiaanse’) projectie. Pas wanneer zij als ruggegraat voor haar verbeeldingen echte faits divers, en overleveringen van het plattelandsbestaan in Berry gaat gebruiken, krijgen haar teksten een gloed en een accent van waarachtigheid, die de lezer tevergeefs zoekt in die vroege hoogdravende fantasieën of in de overwegend sentimenteel-idealistische werken uit de laatste periode van haar leven. In de jaren dertig en veertig van de vorige eeuw werd zij beschouwd als de litteraire evenknie van Balzac. Zelf vond zij dat ook. ‘U beschrijft de “komedie” van het menselijke bestaan, *ik* wil de mens in zijn wezenlijke grootheid tonen’, verklaarde zij eens in een brief aan hem.

In onze tijd, nu het grootste deel van haar romans onleesbaar geworden is door de breed-uitgesponnen beschrijvingen, de eindeloze dialogen, en het zwelgen in gevoelens, kan men zich nauwelijks een voorstelling maken van het overweldigende succes dat zij - in elk geval tot ongeveer haar zestigste jaar - genoot. Zij was letterlijk wereldberoemd. Zowel in Moskou en St. Petersburg als in Amerika was ieder nieuw werk van haar hand een gebeurtenis. De vooraanstaande letterkundigen van haar tijd bewonderden niet allemaal haar stijl, maar waren vrijwel eenstemmig in hun lof over haar ideeënrijkdom en onuitputtelijke verbeeldingskracht. Schrijfsters als George Eliot en Elizabeth Barrett-Browning zagen in haar hun grote voorbeeld. Heine noemde haar ‘de grootste prozadichter die Frankrijk op het ogenblik bezit’, en Flaubert zei, na haar dood: ‘Zij zal altijd een van de glories van Frankrijk blijven, zij is weergaloos’.

Het treffendste eerbetoon aan George Sand gebracht, is misschien wel dat van Dostojevsky:

> Zij is een van de subliemste vertegenwoordigsters van het vrouwelijk geslacht, een unieke persoonlijkheid door de kracht van haar geest en haar talent... haar naam maakt geschiedenis. Omstreeks 1845 verwachtten wij van haar nog grotere dingen, woorden, die tot dan nooit gesproken waren, ja, zelfs iets dat van beslissende invloed zou kunnen zijn, iets, dat de wereld zou veranderen.


Cher ami, Zacharie m'écrit
une très jolie lettre, mais
il oublie de me donner
son adresse. Je vous envoie
donc ma réponse pour
que vous la lui fassiez
parvenir.
Je suis heureuse de saisir
l'occasion de vous embrasser
tous bien tendrement et
de vous souhaiter autant
de bonheur que nous
avons d'affection pour vous.
Il y a des siècles qu'on ne
vous a vus. Je sais comme
vous avez été tristement
occupés, mais j'espère
que quand le temps sera
moins rigoureux, vous
retrouverez le chemin de
Nohant où vous êtes
toujours tendrement
aimés. G Sand.
1er Janvier 75. Nohant

Handschrift van George Sand

Fragment
George Sand

Fragment uit hoofdstuk XXXIX van 'La comtesse de Rudolstadt' (het vervolg op 'Consuelo') door George Sand.

Deze twee romans, gepubliceerd in de jaren 1842-1844, hebben tot onderwerp de wereldse en spirituele initiatie van een jonge vrouw, Consuelo, een begaafde zangeres en onvermoeibaar zoekster naar waarheid en gerechtigheid. Na in verschillende landen van Europa allerlei avonturen en beproevingen te hebben doorstaan, daalt Consuelo af in de onderaardse gewelven van een door een geheim genootschap bewoonde burcht.

Aanvankelijk was Consuelo, komende uit een door honderd toortsen verlichte zaal in een ruimte die slechts beschenen werd door het lampje dat zij zelf droeg, niet bij machte iets anders te onderscheiden dan een vaag glanzende ondoordringbare nevel. Maar geleidelijk raakten haar ogen gewend aan de duisternis; en aangezien zij niets afschrikwekkends waarnam tussen zichzelf en de wanden van de achthoekige zaal, die even groot was als die welke zij zojuist had verlaten, voelde zij zich voldoende gerustgesteld om de in de muren gegrifte lettertekens van dichtbij te gaan bekijken. Het was één enkele lange inscriptie, zonder onderbreking in meerdere regels onder elkaar in het rond aangebracht. Toen zij dit had vastgesteld vroeg Consuelo zich niet in de eerste plaats af hoe zij ooit weer uit dat deurloze gewelf moest komen, maar wèl, wat toch het nut van een dergelijke constructie zou kunnen zijn. Alarmerende gedachten kwamen in haar op, die zij echter dadelijk weer verwierp; maar al spoedig werden die veronderstellingen bevestigd door de inhoud van het opschrift, dat zij las terwijl zij langzaam langs de wanden liep, haar lamp tot bij de lettertekens omhooghoudend:

> Geef je rekenschap van de schoonheid van deze muren, die opgetrokken zijn op een rots, vierentwintig voet dik en al duizend jaar ongeschonden overeind, niet aan te tasten door oorlogsgeweld, door de tand des tijds of de hamer van steenhouwers. Dit meesterwerk van bouwkunst is tot stand gebracht door slavenhanden; ongetwijfeld om de schatten van een machtig heer te bergen, ja, om in de ingewanden der aarde zijn door haat en wraak verworven kostbaarheden te begraven. Hier zijn omgekomen, hier hebben geleden, geweend, gebruld en gevloekt, twintig generaties van mannen, de meesten zonder dat zij iets op hun geweten hadden, enkelen heldhaftig; allen slachtoffers of martelaars; krijgsgevangenen, opstandige lijfeigenen, gebukt onder schattingen, niet bij machte er nog méér op te brengen; godsdiensthervormers; sublieme ketters; van have en goed berooiden; overwonnenen; fanatici; heiligen; maar ook schurken, kerels geconditioneerd door het woeste bedrijf te velde, door de wetten van moord en plundering, en nu op hùn beurt onderworpen aan gruwelijke dwang. Ziehier de catacomben van de feodale maatschappij, van het godsdienstige en militaire despotisme. Ziehier het prototype van de burcht die machthebbers lieten bouwen door hun ondergeschikten, om de kreten te smoren en de lijken te verbergen van hun geknechte en geketende broeders. Hier kan men niet ademen, tot hier dringt het daglicht niet door, er is zelfs geen steen, waarop men het moede hoofd kan neerleggen; er zijn alleen maar ijzeren ringen, in de muur vastgesmeed, om er de ketenen van de gevangenen doorheen te halen, en hen zo te beletten een zit- of

> ligplaats te vinden op de vochtige, ijskoude bodem. Hier kwam alleen maar licht, lucht en voedsel, wanneer het de in de zaal boven opgestelde wachtposten behaagde even het luik op te tillen en een paar stukken brood omlaag te werpen naar de honderden daar na een veldslag opééngepakte ongelukkigen, de meesten gewond of kreupel. En, wat nog erger is: soms was er nog maar één over, de laatste, stervend in pijn en wanhoop temidden van de rottende resten van zijn metgezellen - een enkele maal zelfs al door de wormen aangevreten terwijl hij nog leefde, en overgaande tot ontbinding nog vóórdat het bewustzijn in zijn geest was uitgeblust! Ziedaar, jij die inwijding begeert, de bron van al die menselijke grandeur die je misschien met bewondering en afgunst hebt gadegeslagen in de wereld der machtigen. Ontvleesde schedels, gebroken en verdroogde beenderen, tranen, bloedvlekken, dàt betekent de heraldiek op je wapenschild, indien je voorvaderen je de verplichtingen van het patriciaat hebben nagelaten; ziedaar wat men eigenlijk zou moeten afbeelden op het blazoen van de vorsten die je hebt gediend, of die je graag zou willen dienen als je van nederige afkomst bent. Ja, ziedaar de grondslag van de adellijke titels, de roem en de erfelijke rijkdom van deze wereld; ziedaar hoe een klasse zichzelf heeft opgewerkt en aan de macht gehouden, die door de andere klassen van de maatschappij nog steeds wordt gevreesd, gevleid en bewierookt. Ziedaar, ziedaar, wat mensen hebben bedacht om zich van vader op zoon boven anderen te kunnen verheffen!

Nadat zij, door driemaal de kerker rond te lopen, deze inscriptie gelezen had, zette Consuelo, diep onder de indruk, en vol bange voorgevoelens, haar lamp op de grond. Zij viel op haar knieën om wat uit te rusten. Er heerste een volkomen stilte in de lugubere ruimte; allerlei schrikbeelden kwamen in haar op. Haar levendige fantasie toverde haar akelige visioenen voor. Zij meende bleke, met verschrikkelijke wonden overdekte schimmen langs de muren en om haar heen te zien bewegen. Het was haar, alsof zij hun klagelijke zuchten hoorde, hun doodskreten, hun kreunen, het rammelen van hun ketens. In haar gedachten herleefde het verleden, de middeleeuwen, en de nog niet zolang voorbije tijd van de godsdienstoorlogen. Zij geloofde boven haar hoofd, in de zaal van de wacht, de zware onheilspellende voetstappen te horen van die met ijzer geschoeide kerels; het bonken van hun pieken op de stenen vloer, hun ruwe lach, hun dronkemansgezang; hun dreigementen en vloeken

wanneer het gejammer van de gevangenen tot hen doordrong en hun slaap stoorde; want zij *hadden* geslapen, die cipiers, zij hadden *moeten* en *kunnen* slapen boven die kerkerput, die walgelijke afgrond, van waaruit de stank van het graf, het gebrul van verdoemden in de hel, tot hen opsteeg. Bleek, met starre ogen, versteend van afgrijzen, zat Consuelo daar, zonder te horen of te zien. Toen zij weer tot zichzelf kwam, en opstond, om te ontkomen aan de ijzige kou die haar beving, merkte zij, dat tijdens haar inkeer-vol-kwelling één van de vloertegels verschoven en omlaaggestort was, en dat er zich op die manier een uitweg voor haar geopend had. Zij kwam dichterbij, en zag een steil, smal trapje. Zij daalde het met grote moeite af; het leidde naar een ander gewelf, nauwer en lager dan het vorige. Zodra zij met haar voet de bodem aanraakte, die zacht aanvoelde en méégaf, hield zij haar lamp laag, om te zien of zij niet in modder terecht zou komen. Zij onderscheidde slechts een grijzig stof, fijner dan het fijnste zand, waarin hier en daar, als stenen, menselijke overblijfselen verstrooid lagen, een gebroken rib, de knobbel van een dijbeen, de resten van een schedel, een stuk kaak, nog voorzien van sterke witte tanden, getuigenis van jeugd en kracht die plotseling met geweld waren vernietigd. Men had blijkbaar enkele nog geheel gave skeletten uit dit stof opgeraapt en tegen de muren geplaatst. Er was er één bij, in perfecte staat, rechtop, door een ring om zijn middel aan de muur geklonken, alsof men hem veroordeeld had staande te sterven. Zijn lichaam was niet voorovergeknakt en uiteengevallen, maar verstijfd, verhard; hij stond daar nu, met het hoofd in de nek geworpen, in een houding van vorstelijke trots en onverzoenlijke verachting. De spieren van borstkas en ledematen waren als van steen. Door zijn achterovergebogen schedel leek het alsof hij omhoog staarde in het gewelf, en hij scheen zijn in een laatste samentrekking van de kaak opééngeklemde tanden te ontbloten in een verschrikkelijke lach, als in een vlaag van verheven fanatisme. Boven zijn hoofd waren zijn naam en zijn geschiedenis met grote rode letters op de muur geschreven. Hij was een martelaar van de geloofsvervolgingen, het laatste slachtoffer dat op deze plek was omgebracht. Aan zijn voeten knielde een skelet, waarvan de schedel, afgebroken, op de vloer lag, maar dat nog met verstijfde armen de knieën van de martelaar omvat hield: zijn vrouw. Het opschrift vermeldde nog enkele bijzonderheden:

> X... is hier omgekomen, samen met zijn vrouw, zijn drie broers en zijn twee kinderen, omdat hij de Lutherse professie niet wilde afzweren, en zelfs onder martelingen de onfeilbaarheid van de Paus bleef ontkennen. Hij is staande gestorven, niet bij machte te zien, hoe aan zijn voeten zijn gezin lag te zieltogen op de as van zijn vrienden en bloedverwanten.

En op de wand tegenover deze inscriptie stond:

> Jij, die ingewijd wilt worden, de zachte bodem waarop je staat is twintig voet diep. Het is geen zand en ook geen aarde, het is menselijk stof. Deze plek was het knekelhuis van de burcht. Hierin wierp men degenen, die in de kerker boven omgekomen waren, om plaats te maken voor nieuw-aangekomenen. Dit is de as van twintig generaties van slachtoffers. Welzalig en zeldzaam zijn de aristocraten die onder hun voorouders twintig generaties van moordenaars en beulen tellen!

Consuelo was minder geschrokken van deze doden, dan in de kerker erboven door de suggestieve kracht van haar eigen verbeelding. De aanblik van de dood heeft iets zo ernstigs en plechtigs, dat zelfs angst en hartverscheurend medelijden het

moeten afleggen tegen de geestdrift en de innerlijke rust van sterke karakters. Consuelo knielde neer voor het stoffelijk overschot van de martelaar. Zij voelde haar geestkracht herleven, kuste de ontvleesde hand, en riep uit:

> Het verheven schouwspel van een zo glorieus einde boezemt me geen afgrijzen of medelijden in. Wat me bang maakt is de mogelijkheid te moeten *leven* in een voortdurend gevecht met doodsangst; de gedachte aan wat er moet zijn omgegaan in die aan hun lot overgelatenen vervult iemand die leeft met schrik en verbittering. Maar *jij*, ongelukkig slachtoffer, rechtop gestorven met je gezicht naar de hemel gekeerd, *jij* bent niet te beklagen, want je bent niet zwak geworden en je hebt je laatste adem uitgeblazen in een hartstochtelijke vervoering, die mij met diepe eerbied vervult.

Fragment
George Sand

> *Fragment uit George Sand's dagboek, 6 december 1834 (na de definitieve breuk met Alfred de Musset).*

'Ik kom net thuis van het Theatre des Italiens. Ik heb me er peilloos verveeld. Ik heb een dag van kalme treurigheid achter de rug. B. heeft me een stukje uit een werk van de Maistre voorgelezen. Ik heb er maar drie regels van onthouden: In sommige streken van India leggen mensen soms de gelofte af zichzelf te doden in ruil voor de een of andere gunst van de plaatselijke godheden; naderhand stort zo iemand zich dan van een hoge rots. O god, mijn God, als u me nog maar één enkele dag zou willen schenken van het geluk dat u me ontnomen hebt, zou *ik* óók zo'n gelofte willen doen. Maar ik zal moeten sterven zonder *hem* teruggevonden te hebben. De muziek doet me pijn, en wat is dat een stomme troep, zo'n schouwburg, wat zijn al die gezichten stupide. Iedereen zit er zo rustig, zo onverschillig bij - er zijn er, die er tevreden uitzien - en ik, ik draag een adder met me mee die aan mijn hart vreet. Daar kom ik dan, in mijn mannenkostuum, alleen, wanhopig, omdat ik tussen al die in het zwart geklede kerels moet staan... *ik* ben in de rouw. Mijn haar is afgeknipt, ik heb wallen onder mijn ogen, ik zie er stompzinnig en oud uit. En daarboven, in de loges, zitten al die vrouwen, blond, blank, opgesierd, in het rose, met pluimen en bolle haarkrullen, boeketten en blote schouders - en ik, waar blijf ik, arme George? Daarboven is het veld, waar mijn Fantasio straks bloempjes gaat plukken. O arme jongen, waarom kan je niet van mij houden? Ik weet wel dat je gelijk hebt, volgens de wetten van de rede en van de menselijke gerechtigheid, maar God, mijn God, wéét je of een van die vrouwen ooit zo van je zal kunnen houden als ik nu van je hou? Idioot, je laat mij in de steek op het hoogtepunt van mijn leven, het meest waarachtige, hartstochtelijke en warmbloedige moment van mijn liefde. Betekent het dan niets voor je, dat je de trots van een vrouw gebroken en haar aan je voeten gebracht hebt? Betekent het niets, te weten dat zij eraan kapot gaat? Maar: hij weet het niet. Je liegt, je weet het wèl, *jij* liegt, je bent harteloos als je zegt dat ik komedie speel. Waarom? Voor wie? O, als ik alleen maar genoeg van de mensen had, was ik allang weggegaan, ik kan toch zeker zijn van jouw integriteit? Ze zouden zeggen dat het weer een gril van mij was, en jij, Alfred, ik ben er zeker van dat hij mij zou sparen; het zou

minder vernederend zijn dan wanneer je tegen die mooie dames zegt dat ik me als man verkleed om 's nachts bij je te komen en in je slaapkamer voor je op mijn knieën te liggen. Maar, o God, wie heeft dat dan zo gauw rondverteld? *Jij* bent het toch niet, die me belachelijk maakt? (...) Je weet immers hoe wij zijn, jij en ik; waarom laat je dit gebeuren, waarom laat je toe dat we verloren gaan in een verbitterd hart en in een verwarde geest (...) Jij bent de enige die me kan troosten en weer opbeuren (...) Laatst droomde ik dat hij bij me was, dat hij me omarmde, ik werd wakker met een zalig gevoel; o God, wat een ontwaken! (...) Ik kan dit alles niet verdragen, en waarvoor, om niets. Ik ben dertig jaar, ik ben nog mooi, tenminste dat zal ik weer zijn over een paar weken, zodra ik met huilen kan ophouden. Ik ben omringd door mannen die meer waard zijn dan ik, en die toch bereid zijn me te accepteren zoals ik ben, zonder leugens, zonder koketterie, en terwijl ik op de meest rigoureuze manier mijn eigen fouten erken... ze zouden me moedig hun steun aanbieden. O, als ik er maar toe kon komen een van hen lief te hebben. God geef me mijn wilde kracht terug, die ik in Venetië had, geef me die felle levenslust terug, die me toen als een soort van razernij overvallen heeft, midden in alle ellende. O god, maak dat ik weer kan liefhebben (...) Ik wil niet dood, ik wil van iemand houden, ik wil weer jong zijn, ik wil leven'.

Vertaling: Hella S. Haasse

In en rond het dichterkluisje van Pierre Kemp
Rob Molin

Vlak vóór en na de verschijning van het *Verzameld werk*[1.] van Pierre Kemp op 1 december 1976 (de dag dat de dichter 90 jaar zou zijn geworden) wijdden verschillende (dag)bladen artikelen aan zijn werk en persoon. In het algemeen schreef men lovend over hem, wat in de laatste dertig jaar van zijn leven eveneens het geval was. Zijn bundels verkochten echter slecht, ook na 1967, het jaar dat hij overleed, terwijl de dood van een dichter veelal de verkoop van zijn werk bevorderd. Van Oorschot wist dat de uitgave van het *Verzameld werk* een waagstuk was, maar hij is een zodanig bewonderaar van Pierre Kemp dat hij kosten noch moeite spaarde om zijn plan te realiseren. Het is niet verwonderlijk dat tot op heden pas weinig exemplaren van het *Verzameld werk* verkocht zijn. Kemp is nu eenmaal een dichter die slechts enkelen lezen.

Bescheidener aandacht kreeg hij in het najaar van 1979 door een monografie[2.] en een bloemlezing[3.]. April 1980 tenslotte verschijnt een aflevering van het kwartaalschrift De Engelbewaarder[4.] over Kemp met bijdragen van o.a. enkele van zijn vrienden en niet eerder gepubliceerde teksten.

In zijn leven viel niets bijzonders voor, hoewel dit betrekkelijk is. De gewone dingen in zijn regelmatige en geordende bestaan waren voor hem bijzonder en, naast zijn fantasie, een belangrijke voedingsbodem voor veel van zijn gedichten:

Onrust

Er is een weide in het bos
en daar is een stille
vergadering van bloemen,
die geen insecten meer willen.
Weg wil ik er ook wel wandelen
om naar een breed dal te gaan,
waar tussen de korenvelden
nog een huis in het wit zal staan.
Ver van de bruine baksteen
van de nieuwe tijd!
Dicht bij de rode tulband
van een wiedende meid!(51)[5.]

Dat regelmatige en geordende bestaan begon eigenlijk pas in 1916, op zijn dertigste, toen hij als bediende werd aangesteld op de steenkolenmijn Laura in Eygelshoven. Het vond een voortzetting na zijn pensionering.

De feiten van vóór 1916 zijn belangrijk, omdat zij, direct of indirect, van invloed zijn geweest op zijn poëzie. Hij groeide op in het katholieke Maastricht. In zijn vroege jeugd beleefde hij twee ‘onvervulbare liefdes’: die met Eugenie en Robinia. Van de afwijzing door beiden was hij nogal ondersteboven geweest. Van zijn vader, drukker in de keramische industrie, herinnerde Kemp zich:

> In die kwaliteit bracht hij wel eens defecte, zg. prenten mee met voorstellingen van zeer mooie Chrysanthemen-drukken of pastorale scènen, die op mijn kinderlijke fantasie veel indruk maakten en mij als bloemen en bosscènen zijn bijgebleven.[6.]

Na de lagere school werkte hij als plateelschilder op de Céramique, de Maastrichtse aardewerkfabriek. Hij kreeg belangstelling voor schilderkunst, muziek en literatuur. In zijn vrije tijd volgde hij lessen in tekenen en schilderen bij de Limburgse impressionist Robert Graafland, hij las Gorter en Gezelle en maakte zelf gedichten. Het schilderen beoefende hij zo serieus dat Brabantse industriëlen hem in 1913 tot in 1914 op hun kosten rustig lieten werken, maar de geldelijke ondersteuning trok men in nadat men vaststelde dat Kemp toch niet voldoende talent bezat. In deze tijd vervaardigde hij ook mode-ontwerpen voor dames en tijdens de eerste wereldoorlog een optisch kleurenorgel, een samenspel van kleuren, lampen en lenzen. In 1915 verbleef hij negen maanden in Amsterdam waar hij voor De Tijd o.a. boekbeoordelingen en verslagen van culturele evenementen schreef. In de hoofdstad bezocht hij concerten en verdiepte hij zijn muzikale kennis: Debussy, Ravel en Roussel werden voor altijd zijn favoriete componisten. Hij legde zich er verder toe op het leren van de Franse taal en breidde zijn poëtische lectuur uit met Mallarmé en Verlaine. December 1915 overmande heimwee hem zodanig dat hij terugkeerde naar Maastricht, de stad die hij tot zijn dood nauwelijks nog één nacht zou verlaten.

Dat hij in 1916 ambtenaar werd op het loonbureau van de Laura in Eygelshoven was een uitvloeisel van de onmogelijkheid met een artistieke activiteit zijn brood te verdienen. In 1918 trouwde hij. Op de mijn was hij een ijverig en toegewijd employé, met zijn collega's onderhield hij weinig contact. Evenals zijn broer Mathias, dichter en prozaschrijver, was hij een zwijgzaam en teruggetrokken man. De schuchtere Kemp uitte zich alleen in zijn schilderijen en gedichten.

Op 23 april 1910 was zijn eerste gedicht, een sonnet met de titel *Klokken*, verschenen in de Limburger Koerier in de rubriek ‘Verzen van Limburgers’. Zijn eerste werk, in deze krant, publiceerde hij onder de schuilnaam Robert Ree, samengesteld uit de voornaam van zijn leermeester Graafland en de tweede noot van de toonladder, daarmee zijn liefde voor de schilderkunst en de muziek weergevend. *Klokken*

bevat veel klankovereenkomsten en heeft een weinig persoonlijke inhoud. Zijn eigenlijke debuut bestond uit de publicatie van *Het wondere lied* (1914), een bundel die een vrij goed onthaal vond, voornamelijk te danken aan de inspanningen van pater J. van Well s.j., die Kemp ook als schilder ontdekte. *De bruid der onbekende zee en andere gedichten* (1916) werd minder goed ontvangen. Beide bundels[7.] bevatten voornamelijk lange gedichten met motieven die in het latere werk zouden terugkeren, maar dan zonder de vaagheid en het pathos die hier alom aanwezig zijn.

Pierre Kemp

Een poging verzen opgenomen te krijgen in De Nieuwe Gids mislukte. In 1918 deelde Willem Kloos mee dat hij na lezing van de inzending niet geloofde dat Kemp ‘tijdens het schrijven dezer verzen in den geestelijken toestand verkeerde, dien men den dichterlijke noemt’.[8.] Wel verscheen werk van hem in Het Getij en De Vrije Bladen. In 1915 was hij begonnen met een lang lyrisch epos, voornamelijk geïnspireerd door de *Divina commedia* van Dante. Dit werkstuk, *De tocht*, voltooide hij nooit. Uit de gedichten in tijdschriften stelde hij enige nooit uitgegeven bundels samen. Wel verscheen in 1920 het prozaverhaal *Zuster Beatrijs*, een vrije bewerking van de middeleeuwse marialegende en in 1925 de door hem opgetekende sagen en volksvertellingen *Limburgs sagenboek.* Belangrijker en de moeite van het lezen waard zijn de prozagedichten in *Carmina matrimonialia* (1928), geschreven in een roes van huwelijksgeluk.

Ook met zijn schilderijen trad hij in de openbaarheid: hij exposeerde in steden als Maastricht, Nijmegen, Den Haag en Haarlem. In 1936 zette hij definitief een punt achter het schilderen en koos hij voor het dichterschap:

Staking

Ik weiger verder vermiljoen te strijken
met een penseel op een stuk doek.
Ik weiger verder cobalt te gebruiken,

omdat ik in de streken vrouwen zoek.
Voor haar nu ben ik tot niets meer bereid,
hoe het me ook om die mooie kleuren spijt. (57)

Rond 1925 had hij de voor hem juiste vorm en inhoud gevonden: het korte gedicht met motieven als kleur, vrouw, muziek, dood, God, nacht, bloemen, kinderlijke visie op de werkelijkheid en verlangen naar het kind-zijn. April 1927 man De Gemeenschap het eerste korte gedicht, *Nachtverlangen*, op, gevolgd door soortgelijk werk in de volgende jaargangen van dit katholieke tijdschrift.

Nachtverlangen

De heren torens hebben mij vannacht gegroet!
De maan vloog blank en breed. De lucht was goed,
als groen likeur groot over 't dal verzaamd.
Er klonk een ruime klank, ook klok genaamd.

De blauwe dijen van de huizen blonken.
De ronde borsten van de bruggen zonken.
Er zwol een naam uit iedere stratenvouw
mijn zoekende ogen langs. Die naam was: Vrouw! (20)

Stabielen en passanten (1934) was de eerste bundel met die kleine gedichtjes, waaraan Kemp zijn bekendheid zou gaan danken. Deze werd gevolgd door bundels met titels die op elkaar leken: *Fugitieven en constanten* (1938) en *Transitieven en immobielen* (1940). De tegenstelling tussen stilstand en beweging (zoals de titels aanduiden) komt in de inhoud van de meeste gedichten naar voren:

Verbascum

De dalen staan vol gouden torens.
De lippen van God bewegen
zich onder Zijn sterren
en blazen slaap over de bloemen. (27)

Vrijwel alle gedichten in deze bundels schreef hij in de trein waarmee hij iedere werkdag van Maastricht naar de mijn reisde en terug. Impressies van het voorbijglijdende landschap gaf hij er hier en daar in weer. Deze poëzie maakt soms een mystieke en lieflijke indruk. Thuis nam hij het kladgedichtje in zijn blocnote over in een schoolschrift, een gewoonte die al bestond vanaf de begintijd.

Ook na zijn pensionering volgde hij de methode om een gedicht in het klad te maken in een blocnote, hetzij in een met goede, hetzij in een met slechte kwaliteit papier. Zijn schriften waren hem zeer dierbaar: wanneer er in zijn huis bijvoorbeeld brand uit zou breken, dan zou hij allereerst de cahiers redden! Kemp vergeleek ooit zijn geordende gedichtjes met een postzegelverzameling: ‘Ik beschouw mijn kleingedichtjes als postzegels, die ik in een album plak voor ik ga

slapen' (1080).

Sinds eind 1956 voorzag hij zijn gedichten van een cijfer. De aanduiding 59.052 bijvoorbeeld bestemde hij voor het 52ste gedicht uit 1959. Ook hield hij bij hoeveel hij per jaar produceerde: in 1951 met name schreef hij 91 gedichten in het net. Met zijn schilderijen had hij iets dergelijks gedaan. Uit 1929 bestaat een opgave van het aantal cm^2 beschilderde doek. Zo blijkt *Zielen en cigaretten* een oppervlakte te beslaan van 1452 cm^2. Dit alles zal waarschijnlijk invloed zijn geweest van het dagelijks werk, o.a. het bijhouden van loonstaten.

Na zijn pensionering in 1945 gaf hij zich geheel aan de poëzie. De overgang van ambtenaar naar gepensioneerde verliep niet zonder geestelijke problemen: het sombere werk uit de periode van ± 1945 tot en met ± 1949 legt daar getuigenis van af. Daarin is hij zich sterk bewust van ouderdom en dood, aspecten die hij later soms relativeert door humor en zelfironie. In het lange gedicht *Requiem* (1948) staat hij klein en machteloos tegenover God, die hem het leven gaf, maar het hem ook weer zal afnemen. Hij twijfelt aan het eeuwige leven:

> Ben ik de zwakkere, mis ik de vitaliteit,
> dan val ik dwarrelend af
> als doodzieke vleermuis naar een onbekend graf. (172)

Niemand in zijn directe omgeving vermoedde hoe de keurige, burgerlijke man dacht over de algemene opvattingen. Kemp leefde in twee werelden en die verschilden zodanig dat wie hem kende en zijn werk las niet kon geloven dat de dichter ervan en Pierre Kemp uit de Turennestraat dezelfden waren.

Na zijn pensionering zou hij nog zelden zijn woning verlaten. De voorkamer was als werkvertrek ingericht. Een groot deel van de dag bracht hij door in zijn 'dichterkluisje' (741). Hij luisterde naar muziek, las en beantwoordde brieven, las over uiteenlopende onderwerpen, ontving bezoek en, niet in de laatste plaats, dichtte. Zijn dag begon om half acht. Tussen 9 en 10 uur luisterde hij naar de symfonische muziek van de B.R.T. via de radiocentrale. Wat hem aansprak schafte hij zich aan bij zijn platenhandelaar en zo ontstond in de loop van de jaren een uitgebreide discotheek met bepaalde platen die hij geregeld beluisterde. *Prélude à l'apres midi d'une faune* (1892) van Debussy was zo'n favoriet muziekwerk. Het bedienen van zijn grammofoon liet hij over aan zijn zonen, technisch onderlegd was hij allerminst. Zijn nachtrust onderbrak hij wanneer hij bezoek kreeg van de muze. 's Ochtends ging hij om ongeveer half elf aan het werk: hij las de notities, als die er waren, van de afgelopen nacht door en eveneens die van de vorige dag die nog geen gedicht waren geworden. Uit dit alles stelde hij een gedichtje samen. Dat kon wel eens laat in de middag worden, terwijl er ook dagen waren dat hij niets produceerde en inschreef in een cahier. Uit de schriften selecteerde hij voor bundels en tijdschriften. In de vijftiger en zestiger jaren bleef geen enkel belangrijk literair tijdschrift in het Nederlands taalgebied verstoken van zijn werk. Er zijn overigens nog veel gedichten in deze cahiers (ze bevinden zich in het Letterkundig Museum) die nog niet gepubliceerd werden.

Kemp heeft in opstellen, brieven en gesprekken informatie gegeven over zijn manier van werken. Op een beminnelijke manier laat hij zich daarover uit. De vraag is echter of dit alles serieus moet worden genomen. Hij hield er nu eenmaal van zijn weinig opzienbarende bezigheden wat aan te dikken. Evenals in de poëzie komt hier de fantasie om de hoek kijken. In zijn opstel *Wijze van werken* heeft hij het over de geschikste temperatuur om in te dichten:

> Winter of zomer, de geëigende temperatuur om in te dichten is voor mij steeds 21 1/2 graad Celsius geweest. Het is aan de produkten te merken, wanneer de heersende temperatuur daar zoveel mogelijk aan beantwoordde. 21 1/2 graad is een waarde van lieflijkheid, waarover de zon niet altijd haar beheerstheid bezit. Bij 21 1/2 graad is de niet te sterke wind een muziek, die het kortst bij de harpen, iets verder van de houtblazers staat en liefst zo ver mogelijk van de solo-violen, die ik detesteer over een oppervlakte nog groter dan mijn dichterlijke boomgaard(...) 21 1/2 graad is ook de gevoeligste sfeer voor de kleuren, die boomgaardelijk-verliefd de lucht moeten sieren met hun borduurderijen (1079).

Over zomernachten merkte hij in hetzelfde opstel op dat hij de gewoonte had tegen de bomen in de Turennestraat te wuiven en ‘mijn rechterhand daarbij buiten het raam te steken. Dan voelde ik soms gedichten komen en zich hechten aan de toppen van mijn vingers’ (1080). Fernand Lodewick vernam hoe het precies zat met die nachtelijke invallen:

> de muze kwam soms ook onaangediend bij Pierre Kemp op bezoek en daar hij van oordeel was dat een dergelijk evenement in elk geval zijn vrouw niet mocht storen in haar slaap, had hij op het nachtkastje steeds een stompje potlood, en, in zijn brille-etui, een aantal smalle blaadjes liggen. In het donker noteerde hij één regel per genummerd blaadje, de poëtische influisteringen, en liet genoemde stukjes papier naast zijn bed omlaag fladderen, en vond zo bij zijn ontwaken vaak ‘een compleet gedicht’ voor het oprapen op de grond.[9.]

Van twaalf tot vier was hij met andere zaken dan dichten bezig, in die periode deed hij ook zijn middagslaapje. Tot half zes uiterlijk kreeg de poëzie weer aandacht. 's Avonds overzag hij wat die dag was ontstaan en bekeek hij of een gedicht zijn definitieve vorm had.[10.] Zo ja, dan schreef hij het in een cahier, zo nee, dan liet hij het liggen tot de volgende dag. Om tien uur was het bedtijd, een tijdstip waarvan hij nooit afweek.

De gedichten die ontstonden na zijn pensionering, schreef hij vanuit herinneringen aan zijn jeugd en de forensentijd en vanuit het waargenomene in en rond zijn huis en hetgeen hem boeide in muziekwerken, boeken, schilderijen, prenten enz.

In het midden van zijn kleine werkkamer (die in vrijwel dezelfde staat is gebleven na zijn dood) staat een bureau en tegen één van de wanden een boekenkast met achter glazen deuren een kostbare verzameling boeken, alle ingekaft in doorzichtig gekleurd papier om verschieten van de banden tegen te gaan.

Geregeld ontving hij bezoek van mensen die hij na de oorlog had leren kennen en tegenover wie hij zich aanvankelijk schuchter had opgesteld. Langzaam was hij naar een vriendschapsrelatie toegegroeid. Wie aanbelde zag hem aan het raam verschijnen. Daarbij vergat hij nooit om zich ‘gekleed’ te vertonen, dat wil zeggen met zijn zwarte hoed op het hoofd. Niet lang daarna opende hij de deur en er verscheen een kleine man in een zwart costuum. Hij droeg een bril met sterke glazen, na zijn pensionering ging zijn gezichtsvermogen meer en meer achteruit. Sinds jaar en dag kleedde hij zich in zwarte pakken, een gewoonte die ontstond op de mijn vanwege de mogelijke aanraking met kolengruis. Het is een typische tegenstelling tot zijn gedichten met kleuren en ongeklede vrouwen. De antithese demonstreert dat hij in

twee werelden leefde.

Kemp als dichtend forens

De vroegste bron van waaruit hij dichtte leverde poëzie op over zijn kind-zijn. Daarmee schoof hij de naderende dood weg. In een aantal gedichten brengt hij de meisjes Eugenie en Robinia ter sprake die hem in de steek hadden gelaten. Het is de taak van de psycho-analyticus uit te maken of Kemp hierdoor gefrustreerd was geraakt. In elk geval betreurde hij de eenzaamheid die de meisjes hem berokkenden en was hij bezig met het zoeken naar het tedere en onbevangene in de vrouw en het verwerpen van het geraffineerde in haar. Daarnaast beleefde hij de afwijzing door de vrouw vanwege zijn ouderdom en ook al relativeerde hij dat soms, voelbaar is dat hij zich door de vrouw in de steek gelaten voelde en dat hij het tedere in haar nooit zou bereiken:

Vissen

Wat huil je haast en hangen
oude man, zo laag je wangen?

Zij droeg een badpakje van vissen,
de zon bleef die maar vernissen
en daarvan heb ik er geen gevangen.

Heeft zij je dat niet meer vergund?

Erger, ik heb het niet meer gekund. (570)

In veel werk beperkt hij zich tot het op een afstand kijken naar de vrouw, maar ook verplaatst hij zich in of identificeert hij zich met haar:

Verloofden

Als hij mij een hand geeft,
kleedt hij mijn vingers uit.
Toch verlang ik zo naar dit
contact met mijn huid.
Als hij met een vinger de split
van mijn vingers beroert, word ik rood
en voel ik mijn schoot.
Wij glimlachen, het doet ons goed.
Is het wel, als het moet?
Maar ik geef toe
en doe, en doe, en doe. (534)

Kemp ontmoette heel wat vrouwen die hem imponeerden. Als goede huisvader dacht hij er niet aan met deze dames een verhouding te beginnen. Hij maakte wel gedichten over hen waarin dan zelfs niet eens in zijn fantasie een lichamelijke of geestelijke vereniging plaatsvindt. Ik geloof dat zijn katholieke opvoeding hem remde om zijn fantasie op erotisch terrein ongebreideld te laten gaan.

Eugenie en Robinia zijn dan de eerste ‘vrouwen’. Met Eugenie speelde hij op straat treintje, wat hij beschrijft in het lange gedicht *Pacific* (1946). De titel ontleende hij aan het muziekstuk *Préface de la partition ‘Pacific 231’* van Honegger. Eugenie liet hem in de steek:

Verdriet en regen, ze is niet meer gekomen!
Ik kon alléén, daar briesen, zieden, stomen. (127)

De trein bekent hij dat hij meer van vrouwen houdt dan van hem (de trein is het model Pacific) die hij zowel haat als liefde toedraagt:

(...) 'k houd meer van vrouwen,
want hen, mijn ongeneselijke verdriet,
haat ik en heb ik lief! (...) (132)

Robinia en Eugenie komen samen voor in Vroege les in eenzaamheid,[11.] gedateerd 6 mei 1960:

Als kind met kindertenen
speelde ik met vogels en bloemen in de zon.
Ik wist nog niets van benen,
dan dat men er mee lopen kon.
Robinia is gekomen.
Robinia is gegaan.
Wij troffen ons onder bomen
en roken de bloesems er aan.
Maar Eugenie kwam later
in de trillendste canadassentijd.
Zij vertrok langs de brug over 't water
en leerde mij de eenzaamheid.

In de oorlogsjaren ontmoette hij in de trein twee knappe dames uit Valkenburg, moeder en dochter. In de gedichten van na de pensionering duiken ze hier en daar op onder de naam Turkoois (de dochter) en Amaranth (de moeder):

Turkoois

Turkoois voor de vloer, Turkoois voor de wand,
ik gedenk weer Turkoois van het Heuvelland,
waar die forensentrein door gleed.
Mijn muzen heten naar de kleur van hun kleed.
Zij stapten op en zo stapten zij uit,
temidden van het en hun reisgeluid.
Maar dit turkoois is stil en harmonieert
met ieder muzenschoentje, dat er over veert. (685)

Bij de totstandkoming van *Forensen voor Cythère* (1949), een lang gedicht (na zijn pensionering vervaardigde hij weer lange gedichten vanwege de vele tijd waarover hij beschikte) hadden niet alleen beide vrouwen een rol gespeeld, maar ook het schilderij *L'embarquement pour Cythère* van Watteau en het air uit *Trois cousines* van Dancourt. Cythère is het droomeiland waar men de liefde bedrijft. In de trein begeeft hij zich met Turkoois en Amaranth naar de boot die naar Cythère vaart, maar plotseling verdwijnt de dichter. Amaranth weet waar hij verblijft: hij zwerft met een andere vrouw naar het intieme. Inderdaad vertoeft hij in het gezelschap van de ‘Donkere-Anonieme-van-de-Jasmijnen’, de naakte Maya van Goya. Met haar beleeft hij de verukkingen van Cythère in het slot van het gedicht. Daar vindt een vereniging plaats die hij met de ‘levende’ Turkoois en Amaranth niet durft te beleven:

beslaap ik de bloemkolf, kloppende in haar mond,
terwijl ik in ultime tongenkus
het heimwee naar de paring niet meer sus. (225)

In *De namiddag van een stille katholiek*, opgenomen in *Au pays du tendre Mosan* (1961), slaat hij Turkoois en Amaranth gade als zij zich naakt in de Maas baden. Ze houden een repetitie voor een schoonheidswedstrijd die de volgende dag zal plaatsvinden en waarbij de dichter als jurylid zal fungeren. Als een derde schoonheid onverwachts naakt verschijnt, kiest hij haar. Deze zonnebruintje heeft vanwege haar kleine gestalte haar bekoorlijkheden dicht bij elkaar liggen. Belangrijker nog: zij draagt een gouden kruisje. Met al haar naaktheid is zij ‘katholiek gekleed’. Door deze keuze wijst hij de zondige naaktheid van Turkoois en Amaranth af. De *Elegie om het verlies van 10 kilo sex-appeal* (eveneens opgenomen in *Au pays du tendre Mosan*) bevat een klacht over de vermagering van Amaranth.

In het dichterkluisje verschenen geregeld meisjes die Kemp vragen kwamen stellen voor hun eindexamenscriptie kweekschool. Zij stonden model voor een aantal gedichtjes. De Maastrichtse journaliste Mya Maas inspireerde hem tot o.a. *Petite suite pour Marguérite* (1954).[12.]

Bij het waarnemen van vrouwen dacht hij vaak aan kleuren, aan vleesgeworden kleuren. Naast Amaranth (de nooit verwelkende paarse bloem) en Turkoois (blauwgroen) bij welke vrouwen de kleur van de door hen gedragen kleding bepalend was, treft men aan: Blue de France, Chaperon Vert, de Vrouw in 't Speelgoedgroen en niet te vergeten Zonnebruintje die door haar kleur muziek uitstraalt.

Geboeid kon hij kijken naar de kleurenpracht die zich uitspreidde over een draaiende grammofoonplaat, terwijl hij genoot van een favoriet muziekwerk. In zijn poëzie liet hij kleur en muziek vaak samengaan. De rode label van de His Master's Voice plaat met muziek van Ravel gaf hem in de pen: ‘Ik hoor in rood Ravel’ (140). Ook in ruimer verband combineerde hij kleur en muziek. *Les folies Maestrichtoises* (1960) bestaat uit dertien gedichten met in elk een overheersende kleur. *Les folies françaises* van Couperin bestaat óók uit dertien deeltjes met in elk een overheersende kleur. Hij verbindt hier soms die kleur met de vrouw: ‘Grote vrouwen dragen violet’ (580).

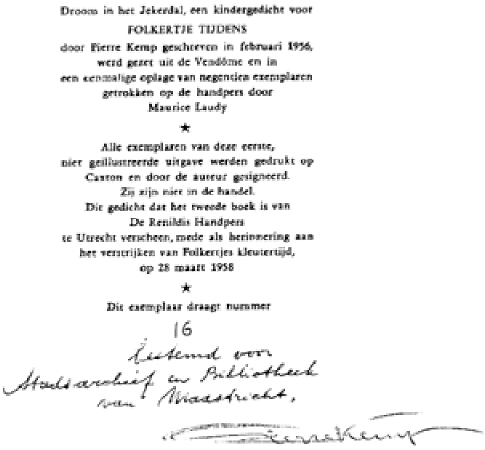
Verder de verbinding van vrouw met muziek: ‘Alle vrouwen zingen met hun pruiken koren, al naar de kleur en de geur van hun haar’ (516), waarbij dan ook nog een koppeling met kleur en geur. Voortdurend is hij op jacht kleur, muziek en vrouw te verenigen. *Garden 36-22-36 inches* (1959) heeft betrekking op de vrouw, terwijl de opbouw van deze bundel ontleend is aan *Douze etudes* van Debussy. Zit er in de etudes een climax m.b.t. de moeilijkheid, in *Garden* zit er een m.b.t. de intensiteit. In de eerste afdeling overheersen de geneugten, vervolgens komt hij via kleine pleziertjes en verdrietjes in de laatste afdeling met wanhoop. Het slotgedicht illustreert dit:

Zwartst pessimisme

Zij gaat recht of iets gebogen,
al naar gelang de stand van het jaar.
Schaduwen kringen rond haar ogen
en de kronkels van haar haar.
Zo zet ze haar voeten en tenen
en verspert de weg van ons gaan.
Loopt liever niet tegen haar aan!
Zij kan niet zingen, zij ís geen lied
Een vrouw is iets van tussen haar benen,
meer niet. (573)

Onomwonden heeft hij hier zijn haat uitgesproken en de vrouw gereduceerd. Hoeveel gedichten staan hier niet tegenover waarin het falen van de reductie hem verslagen achterlaat.

Veel titels ontleende hij, gewijzigd of ongewijzigd, aan muziekwerken: *Les folies françaises* werd *Les folies Maestrichtoises* en de *Prelude à l'apres midi d'une faune* werd *De namiddag van een stille katholiek.* In een aantal titels komt het woord *suite* voor. Zo maakte hij suites over bloemmotieven en bij Perzische miniaturen en ook voor vrienden, onder wie enige Maastrichtenaren: Jef Leunissen (hij woonde en woont twee huizen verder), Fred van Leeuwen, Fernand Lodewick en Harrie Tijdens. Zij bezochten hem geregeld in zijn dichterkluisje en ook bestond er een briefwisseling.


Droom in het Jekerdal, een kindergedicht voor
FOLKERTJE TIJDENS
door Pierre Kemp geschreven in februari 1956,
werd gezet uit de Vendôme en in
een eenmalige oplage van negentien exemplaren
getrokken op de handpers door
Maurice Laudy

★

Alle exemplaren van deze eerste,
niet geïllustreerde uitgave werden gedrukt op
Caston en door de auteur gesigneerd.
Zij zijn niet in de handel.
Dit gedicht dat het tweede boek is van
De Renildis Handpers
te Utrecht verscheen, mede als herinnering aan
het verstrijken van Folkertjes kleutertijd,
op 28 maart 1958

★

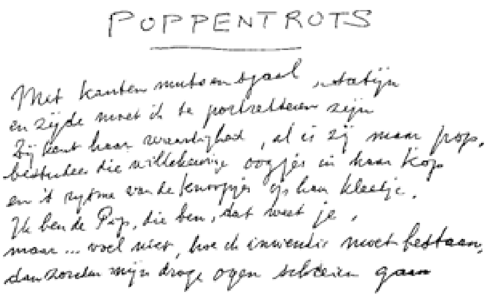
Dit exemplaar draagt nummer
16

Colophon van *Droom in het Jekerdal*

Deze vrienden hebben, de één meer, de ander minder, invloed gehad op zijn werk en op de een of andere manier iets voor hem betekent. Gesprekken met hen en brieven van hen doorbraken de eentonigheid van zijn bestaan. Zij behoorden tot de negentien ‘getrouwen’, hoewel ik betwijfel of het er precies negentien waren. In elk geval zijn het door de jaren heen nooit dezelfden geweest. Elke ‘getrouwe’ ontving een exemplaar van een nieuw verschenen bundel met een persoonlijke opdracht. Sommige uitgaven verschenen in een oplage van negentien exemplaren, bijvoorbeeld *Droom in het Jekerdal* (1958). In een brief aan Lodewick legde hij uit hoe hij aan het getal van negentien kwam:

> ...Indertijd las ik dat Shelley zich voorstelde van zijn Prometheus Unbound wel twintig exemplaren te verkopen, al achtte hij dit gedicht-drama wel zijn schoonste werk. Dit bracht mij op het idee, er, gezien mijn mindere waardigheid dan Shelley, een geestelijk negentiental er op na te houden (1107).

De amateur-historicus Jef Leunissen en Pierre Kemp hadden gemeenschappelijke interessen op het gebied van literatuur en muziek. Hun muzikale voorkeuren liepen niet geheel parallel. Leunissen heeft een bredere voorkeur op muzikaal gebied, Kemp beperkte zich voornamelijk tot de achttiende eeuwse clavecimbelmuziek en de Franse impressionisten. Verder hield hij niet van zang. *Tzigane*, opgenomen in *Au pays du tendre Mosan*, waarvan hij de titel ontleende aan het gelijknamige werk van Ravel uit 1924, kwam tot stand met medewerking van Jef Leunissen. Het verhaal over het meisje Romanie dat onbereikbaar is voor de dichter en naakt met een zigeuner verdwijnt in de verte, baseerde hij op gegevens uit een artikel over zigeuner-rituelen in het maartnummer 1947 van Ciba Rundschau dat Leunissen hem ter hand stelde. Daarnaast raadpleegde hij ook andere literatuur. Verder bezorgde hij Kemp een foto van de Blue Bell Girls die enigermate bijdroeg tot het ontstaan van *Garden 36-22-36 inches* (de maten van de Blue Bell Girls). Waarschijnlijk was Jef Leunissen de enige die na de oorlog door Kemp geregeld bezocht werd:


POPPENTROTS

Met kanten muts en sjaal, satijn
en zijde moet ik te portretteren zijn.
Zij kent haar waardigheid, al is zij maar pop,
bestudeer die willekeurig oogjes in haar kop
en 't rythme van de knoopjes op haar kleedje.
Ik ben de Pop, die ben, dat weet je,
maar ... voel niet, hoe ik inwendig moet bestaan,
dan worden mijn droge ogen schitteren gaan

Pagina uit de losbladige facsimile-uitgave *Speelgoed-tentoonstelling* (1962)

> Voor zover mij bekend was ik de enige bij wie hij toen nog geregeld aan huis kwam, totdat zijn steeds slechter wordende gezichtsvermogen, ondanks de kleine afstanden tussen onze woningen hieraan een einde maakte.[13.]

Fred van Leeuwen, gewezen hoofd van de Regionale Omroep Zuid, maakte een studie van de schilderkunst[14.] van Pierre Kemp en deed hem weleens ideeën aan de hand die leidden tot incidentele gedichten. Hij interviewde hem voor zijn kunstprogramma in zijn dichterkluisje. Aanvankelijk gaf dat enige problemen, omdat Kemp zich niet kon voorstellen dat hetgeen hij zei, op de radio zou komen.

Fernand Lodewick, gepensioneerd leraar Nederlands, onderhield eveneens een vriendschap op literair en discofiel gebied. Hem komt de verdienste toe dat hij in enkele artikelen en in de genoemde monografie een analyse van het oeuvre heeft gegeven. In 1956 werd hij voorzitter van de toen opgerichte Pierre Kempstichting, die zich ten doel stelde een ruimere bekendheid te geven aan de dichter en te komen tot een Limburgs Letterkundig Museum, verbonden met en samenwerkend met dat in Den Haag. Van het laatste is tot op heden niets gekomen, van het eerste tot op zekere hoogte wel, mede door het uitgeven van bundels als *Speelgoed-tentoonstelling* (1962), een facsimilé uitgave van de gedichten in handschrift, en de prachtig verzorgde *Perzische suite* (1965). *Les folies Maestrichtoises* zou er zonder Fernand Lodewick niet geweest zijn. Hij schreef hierover:

> Zo herinner ik mij ook dat ik Pierre Kemp eens vol enthousiasme wees op Les folies françaises ou Les dominos van François Couperin-le-Grand, denkende dat dit wel iets móest zijn dat hem zou intrigeren door de vereniging van muziek en kleur (...). Eerst meer dan een jaar later volgde een reactie van Pierre Kemp: (...) Les folies maestrichtoises, als verjaarsgeschenk.[15.]

In 1957 al had hij hem bedacht met *Maastrichtse suite voor Fernand Lodewick*, evenals *Les folies* gedrukt in negentien exemplaren.

Harrie Tijdens, in leven huidarts en Oriëntalist, was steeds op zoek naar materiaal dat zijn vriend zou kunnen gebruiken. Veelal op zaterdagochtend ging hij met zijn zoontje Folkertje op bezoek in de Turennestraat. Samen met anderen ijverde hij voor de totstandkoming van de uitgave van *Engelse verfdoos* (1956), waarin hier en daar een gedicht voor een 'getrouwe' voorkomt: *Mauve* voor Fernand Lodewick en *Persian blue* voor Harrie Tijdens. Folkertje was een belang-

rijke inspiratiebron. Hij is de hoofdpersoon in *Droom in het Jekerdal* (1958), een gedicht dat hij ‘mede als herinnering aan het verstrijken van Folkertjes kleutertijd’[16.] liet verschijnen. Hij beleeft dat Folkertje 's nachts uit zijn bed opstaat, zijn teddy-beer heeft slecht op hem gepast. De dichter ontmoet het kind, waarna Folkertje in een stoet van beestjes zonder bescherming van zijn beer en de ‘zingende “Zwarte Mijnheer”’ veilig naar huis terugkeert. Ook de echtgenote van Harrie Tijdens bedacht hij met poëzie: het nog niet gepubliceerde *Mille fleurs pour Madeleine.* Van zijn vriend kreeg hij een catalogus, uitgegeven door de farmaceutische fabriek Sandoz, met een deel van het geëxposeerde speelgoed (uit de periode 2000 v.Chr. tot 1959, het jaar van de tentoonstelling) in het Zwitserse Neuchâtel. Bij elke foto maakte Kemp een gedicht en zo ontstond *Speelgoed-tentoonstelling.* Hij blaast het speelgoed leven in door zich te verplaatsen in bijvoorbeeld poppen en apen en door hen aan het woord te laten. *Perzische suite* (1965), de laatst verschenen bundel, bracht de Kempstichting uit in 150 exemplaren mèt de zeven miniaturen die het vertrekpunt vormden voor de zeven gedichten en die Harrie Tijdens hem gaf. De miniatuur met o.a. worstelaars wijst hij af met de woorden:

> De stank van worstelaars wil mij niet bekoren
> en blijft mij volkomen vreemd (751)

Ook in de andere miniaturen sprak hem maar weinig aan.

Het waargenomene gaf Kemp zelden slaafs weer. Uit een geheel haalde hij een detail en liet daarbij zijn fantasie de vrije loop. Zo is er op de miniatuur met de worstelaars heel wat meer te zien, maar dat éne, die worstelende mannen, noemt hij. Van daaruit gaat hij in een heel andere richting dan de miniatuur:

> maar kan ik ergens faunen fluiten horen
> ik ben er bij, aan vijver, bos en beemd. (751)

Alles wat met het oosten te maken had, interesseerde hem al vanaf jonge leeftijd. Graag herlas hij de spookjes uit *Duizend en één nacht*, de kwatrijnen van Omar Khayyâm en Arabische, Perzische en Chinese gedichten. De oosterse literatuur heeft onmiskenbaar invloed gehad op zijn poëzie, alsmede de vakliteratuur over de beschildering van porcelein en fijn aardewerk. In *Vijf families en één poederblauw* (1958) citeert hij (bij elke afdeling gedichten over een bepaalde kleurfamilie) titels van boeken over dat onderwerp.

Een opsomming van wat hij tot zijn lievelingliteratuur rekende is ondoenlijk, die zou te uitgebreid worden. Ik beperk me tot enige karakteristieke boeken. *The story of Peter and the Woolf* van Prokopief had zijn grote belangstelling vanwege het samengaan van woord (het verhaal), klank (de compositie van Prokopief) en kleur (de tekeningen van Howard). Eenzelfde eenheid vond hij in *La musique de nos jours* met levensbeschrijvingen van componisten. Graag bekeek hij de kinder- en volksprenten in *Histoire de l'imagerie populaire flamande* van Em. van Heurck en G.J. Boekenoogen. Tenslotte *Watteau l'Enchanteur*, de levensbeschrijving van de schilder van *L'embarquement pour Cythère*, die muziek en kleur samenbracht zoals Kemp dat als dichter deed. Op een enkele uitzondering na boeiden enkele zinnen, passages of bladzijden Kemp meer dan een heel boek.

Had hij in *De namiddag van een stille katholiek* de maasoever een rol laten spelen, in *Droom in het Jekerdal* het gebied tussen Maas en Jeker, in veel korte gedichten het Zuidlimburgse landschap, Maastricht kreeg aandacht in *Maastricht en ik* (1956) met hier en daar de tegenstelling tussen het eeuwige van de stad en de tijdelijkheid van de dichter:

Maastricht beleeft nog eeuwig haar begin,
maar ík...mijn lichaam sluimert langzaam in. (358)

In *Luchtruim angelussen* waarmee *Maastricht en ik* opent, stijgt hij op in de lucht:

ik voel me ineens naar boven drijven,
(...)
met zin om eeuwig zo te blijven (355)

In zijn fantasie stapte hij weleens heel ver buiten zijn dichterkluisje.

De werkelijkheid van de dood kwam ook voor deze minnaar van kleuren, licht, muziek en vrouwen en dat terwijl hij nog zoveel had willen zeggen. In de enkele maanden voor zijn dood stonden de Maastrichtse vrienden hem bij in het ziekenhuis. Hij luisterde er nog naar muziek en dichtte nog zo veel mogelijk. Voor Jef Leunissen maakte hij kort voor zijn dood zijn waarschijnlijk laatste gedicht in nauwelijks leesbare letters; hij was bijna blind. Bij hem klaagde hij erover dat hij nooit had gereisd. Fred van Leeuwen wees hem erop dat hij actief genoeg was geweest en dat hij best wat mocht meenemen wat ongeschreven was gebleven. Hierop antwoordde Kemp dat er na zijn dood gedichten onder zijn schedel gevonden zouden worden. Tenslotte aanvaardde hij de dood na nog één keer kind te zijn geweest: toen hij even ontwaakte uit zijn coma en een over hem gebogen jonge verpleegster zag, vroeg hij of hij al in de hemel was.

Eindnoten:

1. Pierre Kemp, *Verzameld werk* (3 dln.), Amsterdam 1976.
2. Fernand Lodewick, *Pierre Kemp* (Grote Ontmoetingen 37), Brugge-Nijmegen 1979.
3. Pierre Kemp, *De verfdoos aarde en zon*, verzameld en ingeleid door Rob Molin (Poëtisch Erfdeel der Nederlanden 106), Hasselt 1979.
4. *Pierre Kemp*, samengesteld door Rob Molin en Peter Morel, De Engelbewaarder 18, Amsterdam april 1980.
5. De cijfers tussen haakjes bij een citaat verwijzen naar de plaats in het *Verzameld werk.*
6. Uit een brief aan Fred van Leeuwen, 16 oktober 1961.
7. Zie: Karel Meeuwesse, *Over de dichter Pierre Kemp*, Dietsche Warande en Belfort, 1957, p. 390-403 en 481-492.
8. Zie F.M. de Louvick, *Twee brieven van Willem Kloos aan Pierre Kemp*, Maatstaf, december 1956.
9. Fernand Lodewick, *Herinneringen aan een faun*, Vrij Nederland, 29-7-1967.
10. Dit geldt uiteraard niet voor de lange gedichten.
11. Gepubliceerd in *Engelbewaarder Winterboek*, Amsterdam 1978, p. 104.
12. Zie het Pierre Kempnummer van De Engelbewaarder.
13. Jef Leunissen, *Persoonlijke herinneringen aan de dichter Pierre Kemp*, De Limburger, 25-11-1976.
14. Zie het Pierre Kempnummer van De Engelbewaarder.
15. Fernand Lodewick, *Herinneringen aan een faun*, Vrij Nederland, 29-7-1967.
16. Pierre Kemp, *Droom in het Jekerdal*, z.pl., z.j. (=Utrecht 1958), Colophon.

Eddy du Perron & André Malraux
Een uitnodiging
André van Oudvorst

Vooraf. Eddy du Perron was tot zijn voortijdige dood in 1940 een vriend en vurig bewonderaar van André Malraux (1901-1976) en getuigt hiervan bij herhaling in zijn werk. Deze relatie dateert van de tweede helft der jaren '20. Tussen 1932 en '36 woont Du Perron nabij Parijs waar de beide vrienden elkaar wekelijks ontmoeten. Hun wegen gaan uiteen in 1936. Malraux verlaat Parijs om deel te nemen aan de Spaanse Burgeroorlog (1936-1939); Du Perron vertrekt naar Nederlands-Indië omdat hij in Europa zijn draai als schrijver niet meer kon vinden.

Malraux publiceert in 1928 *Les Conquérants* (*De Veroveraars*) en in 1933 *La Condition Humaine* (*Het Menselijk Tekort*; nog steeds binnen bereik van de Nederlandse lezer in de vertaling van Du Perron). Beide boeken hebben onmiddellijk sukses en Du Perron wijdt er lovende besprekingen aan in zijn aanvankelijk slechts in een beperkte oplaag (voor vrienden) gedrukte *Cahiers van een Lezer.* (Over het tussendoor verschenen *La Voie Royale* oordeelde hij minder gunstig.)

Beide romans spelen tijdens een kritieke episode (1924-1927) van de Chinese revolutie die begon met de afzetting van de laatste Mandsjoe-keizer in 1911 en eindigde met de difinitieve zege van de kommunistische partij in 1949.

Malraux was uit eigen ervaring op de hoogte van de situatie in Zuid-Oost-Azië en Du Perron had een Indische jeugd achter de rug. Beiden hadden dus een koloniale achtergrond. Hoewel hun literaire voorkeuren vaak verschilden, bond hen een gemeenschappelijke afkeer van de surrealisten en hun beider beoordeling van het literaire werk als een uitdrukking van de persoonlijkheid wat van belang is voor Du Perron's standpuntbepaling in de zgn. Prisma-diskussie over de uitgangspunten van de literaire kritiek.

Garine, de hoofdpersoon van *Les Conquérants*, was in zijn ogen een ‘vent’, en dus exemplarisch voor zijn persoonlijkheidsopvatting waarvan hij de morele tegenhanger in Dirk Coster zocht te verpletteren.

In de jaren '30 deed du Perron een serieuze toenaderingspoging tot het kommunisme. Malraux, zelf ‘follow traveller’ van de partij, was daarbij zijn geestelijk leidsman en treedt als zodanig op in *De Smalle Mens* (1934). Later is hij het inspirerende voorbeeld van Du Perron's bemoeienissen met het ‘Comité van Waakzaamheid’ (1936-1940) waarin een aantal intellektuelen o.a. door de uitgave van brochures stelling nam tegen het fascisme.

Malraux komt in *Het Land van Herkomst* voor onder de naam Héverlé.[1.] Tijdens het schrijven van deze sleutelroman zwoegde Du Perron op de vertaling van *La Condition Humaine* met een akribitische opofferingsgezindheid die slechts verklaard kan worden uit de hoge opvatting van vriendschap die hij met Malraux gemeen had.

Over de vriendschap van Du Perron met Ter Braak is het nodige geschreven. Hun briefwisseling staat allang ter beschikking van nieuwsgierigen en navorsers. Ook kan iedereen sinds kort Du Perron's brieven aan anderen lezen. Maar zijn korrespondentie met Malraux is voor deze uitgave niet achterhaald.

De uitgave van de Briefwisseling Ter Braak - Du Perron versterkte het traditionele beeld van het onafscheidelijke vriendenpaar. De suggestie is verleidelijk maar wordt feitelijk gelogenstraft: niet alleen Du Perron's keuze van Parijs als domicilie wijst erop dat zijn vriendschappen in het milieu van Franse intellektuelen en met name die met Malraux niet minder intensief geweest zijn. Alles bij elkaar dus redenen genoeg om enkele aspekten te belichten van deze vriendenrelatie.

Ik wil deze gelegenheid tevens benutten om de belangstelling voor het werk van André Malraux weer wat op te vijzelen.[2.] De nadruk zal daarbij liggen op *Les Conquérants* en *La Condition Humaine.* Het werk van Du Perron mag zich, na Ter Braak, gelukkig weer in een stijgende belangstelling verheugen. Een recente herdruk van *Uren met Dirk Coster*, in één band met *De Smalle Mens* wijst daarop. *Het Land van Herkomst* was al eerder herdrukt. Door zijn sterk autobiografische inslag en persoonlijke strekking wint het boek aan overtuigingskracht naarmate de lezer beter op de hoogte is van de achtergronden. Het laatste geldt evenzeer voor de romans van Malraux. Daarom iets meer over deze achtergronden in de volgende inleiding, die bedoeld is als een uitnodiging aan nieuwe lezers.

Twee vrienden

In 1937 verschijnt in Frankrijk *L'Espoir* (De Hoop), Malraux' roman over de Spaanse burgeroorlog, waaraan hij zelf deelnam aan het hoofd van een uit Frankrijk gekomen luchteskader om aan de zijde van de Republiek de strijd tegen het fascisme te steunen. Het kommentaar van Eddy du Perron op deze roman (afgedrukt onder de titel *Brieven uit Holland*, VW 7) is afwijzend. Voor het eerst wordt een duidelijke barst zichtbaar in Du Perron's bewondering voor Malraux, die tenslotte koos voor de praktische politiek.

Het partijkiezen voor links of rechts was voor veel intellektuelen in die tijd een gewetenszaak geworden, en ook Du

Perron en Malraux in Bretagne

Perron kan zich niet onttrekken aan de noodzaak zijn plaats te bepalen als intellektueel. Steeds meer komt hij tot de slotsom dat hij onbruikbaar is voor de praktische politiek, en dat ieder politiek denken of handelen een belang vertegenwoordigt, dat fundamenteel strijdig is met zijn ‘intellektueel geweten’. Dit laatste nu is in het geding in zijn oordeel over de schrijver van *L'Espoir*: Malraux heeft de intellektueel in hem ten dele opgeofferd aan de strijder die zich vrijwillig onderwerpt aan de discipline om geen afbreuk te doen aan de belangen van zijn kamp. Daarom laat hij in zijn roman bepaalde wandaden binnen het linkse front weg, hoewel hij ongetwijfeld kennis van deze zaken heeft. Dit had hij misschien kunnen voorkomen, suggereert Du Perron, door niet de romanvorm te verkiezen boven die van het direkte verslag, welke laatste het voordeel heeft van de dagboek-waarheid. Werkelijke personages had hij dan desnoods met initialen kunnen aanduiden.

Een dergelijk procédé had Du Perron drie jaar eerder bij het schrijven van *Het Land van Herkomst* zèlf wel toegepast. Achter de namen van de personages van deze roman, die beurtelings een antiroman, dubbelroman, ideeënroman, ontwikkelingsroman, en uiteraard sleutelroman genoemd is, laten zich zonder veel moeite de werkelijke personen raden met wie Du Perron in rechtstreeks kontakt stond of had gestaan: zijn vrouw, intimi als Ter Braak en Greshoff, zijn familie enz. André Malraux en diens vrouw maken deel uit van de romanwereld van Arthur Ducroo onder de namen Héverlé en Bella; en al is het niet juist om *zonder meer* Héverlé met Malraux te identificeren, het romanpersonage heeft zoveel eigenschappen, vermeerderd nog met de bewondering en vriendschap van Ducroo, gemeen met de echte Malraux, dat we Héverlé gerust tot getuige kunnen roepen bij het doen van uitspraken over de vriendenrelatie.

In 1926 had Du Perron Frans Hellens leren kennen, die faam als tijdschriftleider genoot in België en Frankrijk. Deze bracht hem in november van dat jaar in kontakt met André Malraux, die al snel een van Eddy's gidsen wordt in de Franse literatuur. Eind 1926 werkt hij al aan een vertaling van *Lunes en Papier*, een jeugdwerkje van Malraux. In april '27 is er naar zijn eigen zeggen sprake van vriendschap (*Cahiers*, 5). Ze korresponderen en er vinden ontmoetingen plaats in Parijs.

Malraux was in die tijd een nogal geruchtmakende jongeman die na een mislukte archeologische expeditie in Cambodja, veroordeeld werd tot 3 jaar gevangenisstraf wegens diefstal van tempelschatten, maar dankzij een aktie van een aantal vooraanstaande literatoren (waaronder Gide, Mauriac, Breton, maar ook Du Perron's vriend Pia) vrijkwam en daarna in zijn levensonderhoud voorzag door de uitgave van luxeboeken. In 1928 is hij artistiek direkteur bij de uitgeverij Gallimard en leidt La Nouvelle Revue Française. Niet minder ambitieus zijn de projekten die hij opzet. In datzelfde jaar verschijnt zijn eerste roman, *Les Conquérants*, door Du Perron met uitzondering van Gide's *Faux-Monnayeurs* aangewezen als ‘de belangrijkste Franse roman van de laatste 10 jaar’ (*Cahiers*, 4). Blijkens brieven uit deze tijd werkt hij druk aan een vertaling, maar hij staakt het werk als niet zeker blijkt dat er een Nederlandse uitgave kan worden verwezenlijkt.[3.]

Malraux brengt bezoeken aan Du Perron's ‘buiten’ te Gistoux (in de buurt van Brussel), maar Du Perron verliest hem tijdelijk uit het oog als de reislustige Malraux medio 1929 naar Perzië vertrokken blijkt te zijn. Niettemin komt hij voor zijn inmiddels over de grenzen beroemde vriend op tegen de aanvallen van de surrealisten, die Du Perron zijn vitriool dan ook niet bespaart (*Cahiers*).[4.]

In zijn Parijse tijd ontmoeten Malraux en hij elkaar zo'n tweemaal per week en vindt er een intensieve uitwisseling plaats van ideeën en opvattingen, waarbij thema's

als: de intellektueel en de politiek, de toekomst van het individualisme, en: de seksuele trouw centraal stonden. Dat laatste biologeerde Du Perron hevig, sinds hij in '32 in het huwelijk was getreden met Elisabeth de Roos, aan wie *Het Land van Herkomst* is opgedragen. De Héverlé uit het boek is de Malraux die inmiddels *La Condition Humaine* (1933) heeft gepubliceerd, dat aan Eddy du Perron buiten diens medeweten is opgedragen. Wanneer die kennis neemt van deze 'onderscheiding' zoals hij het zelf noemt, is hij verbaasd en verrukt tegelijk (Waarom niet een van al die andere vrienden en bewonderaars die bij Malraux de deur platlopen?) en in een brief aan Greshoff noemt hij deze gebeurtenis 'het prettigste wat mij in tijden overkomen is'. Hij treedt in kontakt met uitgever P. Endt van de Wereldbibliotheek, om de vertaling te verzorgen die het jaar daarop verschijnt. (De Nederlandse titel houdt weliswaar een betekenisversmalling in maar is in overleg met Malraux gekozen.) Met welk een nauwgezetheid hij die taak verrichtte, vertelt G.H. 's-Gravesande (in zijn Du Perron-monografie), die met hem in korrespondentie stond, en uit deze onlangs gepubliceerde brieven blijkt eens te meer, dat DP geen woord liet passeren zonder het enig juiste ekwivalent in het Nederlands gevonden te hebben. Waslijsten vol jargontermen laat hij door vrienden in Nederland uitpluizen, zodat de klus die natuurlijk niet opschiet, voor hem langzaam maar zeker een lijdensweg wordt ondanks de erin geïnvesteerde vriendschap. Het gekke is, dat Du Perron zich, juist door het onverwachte karakter van de vererende opdracht, realiseert 'nooit helemaal zeker' geweest te zijn van de vriendschap, althans van Malraux tot hem, een twijfel die hij een jaar eerder in andere vorm ook tegenover Greshoff geuit had: 'Malraux is hier gisteren geweest, we hebben de hele middag gesproken, en ik heb het gevoel dat ik niets weet, dat alles wat ik te zeggen heb zonder betekenis is, altijd op een inferieur plan zal blijven' (*Brieven*).

Du Perronlezers herkennen in deze woorden zonder moeite het sluimerende minderwaardigheidsgevoel dat hem Ducroo zich meten doet met Arthur Hille en de andere sterke jongens van Bandoeng in de Indische hoofdstukken van *Het Land van Herkomst*, en later in Europa hem nadrukkelijk de pose doet aannemen van kosmopolitisch auteur die de strijd aanbond met alles wat hij als provinciaals en achterlijk ontmaskerde. Malraux wàs een kosmopolitische en universeel ingestelde geest bij wie zijn bewondering de overhand krijgt.

La Conditon Humaine, dat in de jaren '30 al gauw een klassieker was en waarvan de titel na de oorlog gangbaar raakte als aanduiding van de Franse literatuur van tussen W.O. I en II, werd door Du Perron meteen boven de normen van de literaire kritiek verheven (en, curieus, en passant ook boven Céline's *Voyage au Bout de la Nuit* en Gide's *Faux-Monnayeurs*). 'Er bestaat voor mij (...) geen sterker en vollediger getuigenis van een mens, die ik zo onverdeeld bewonder, geen boek van een tijdgenoot, schrijver van mijn eigen generatie, dat ik zo zonder voorbehoud aanvaard'.

Hij bewondert Malraux tijdens diens optreden voor het 'Congres ter Verdediging van de Cultuur' (dat anti-fascistische schrijvers bijeen bracht in Parijs in 1935), om diens rethorische vermogens èn intellektuele eerlijkheid beide

(voor Du Perron een paradoxale eenheid): 'de revolutionair (...) is de *enige* "van links" geweest die tegenover mij nooit als zielewerver heeft gesproken' (*In deze grootse tijd*, VW 5). In de bundel *De Smalle Mens* is Malraux Du Perrons partner in een twee jaar durend discours dat de zuivering van zijn ideeën en gevoelens t.o.v. de tijdsproblematiek beoogt. 'Flirt met de revolutie' heet het erin opgenomen stuk waarin hij zijn leeservaringen van een fors pakket 'revolutionaire literatuur' dokumenteert; het titelessay bevat zijn standpuntbepaling als intellektueel tegenover de politiek, de massa's, de revolutie, van rechts of van links. De 'smalle mens' is het literaire beeld van Du Perrons individualisme, dat hem tenslotte doet kiezen voor een 'eiland achter de horizon'. Zijn openlijk toegegeven eskapisme dreef hem niet naar Tahiti zoals hij meermalen suggereert, maar in ieder geval gaat hij in 1936 met zijn vrouw scheep naar Indië. De intellektueel in hem 'werd gestoord door een grootse tijd', gestoord 'omdat de politiek zich met hem bemoeien ging' (*In deze grootse Tijd*). Tezelfdertijd koos Malraux voor de man van de daad in hem, de 'politieke soldaat' Hij brengt de eerste Franse vliegtuigen naar Spanje.

5 Dec. '39 is Du Perron terug in Den Haag, 'dat binnen enkele dagen gebombardeerd kan zijn'. In een 'Brief uit Holland' van die datum vergelijkt hij de politieke opstelling van Malraux met die van Gide, die eerst toetrad tot het kommunisme, maar na een reis door het 'socialistische vaderland' zijn vergissing inzag en openlijk het stalinisme afviel (*Retour de l'U.R.S.S.*). Daarmee bewees hij in de ogen van Du Perron de ongeschiktheid van de intellektueel voor de politiek. Zijn bewondering voor Malraux is niet aangetast, maar 'ik voor mij, met alle bewondering, vriendschap, begrip zelfs voor Malraux, prefereer de houding van Gide'.

Malraux was op dat moment voor hem niet meer de belichaming van het 'intellektuele geweten' zoals hij dat alleen maar kon zien: het streven naar een persoonlijke vorm van waarheid die iets anders is dan de ideologische inkleding van een of ander belang.

Les conquerants

De roman werd na verschijning verboden in Rusland en Italië (bien étonné de se trouver ensemble), en hoe kan het ook anders, verklaart Du Perron dit verbod van bolsjewieken en fascisten, als men dit boek alleen maar aanzag voor 'een soort superieure journalistiek of een uitmuntende bron van inlichtingen?' 'De voornaamste eigenschap van het boek is dat het twee kanten heeft: een buiten- en een binnenkant; en dat deze twee kanten elkaar doen uitkomen en versterken' (*Cahiers*, 4).

Dit geldt evenzeer voor *La Condition Humaine* waarover Malraux (in een brief, geciteerd door G. Picon) opmerkt: 'het kader is niet wezenlijk - de kern is het pascaliaanse element - maar evenmin toevallig; er zijn in een tijdperk maar weinig plaatsen waar de voorwaarden voor een mogelijk heroïsme verenigd blijken'.

Een van die plaatsen is China ten tijde van de tweede revolutionaire opwelling van 1924 tot 1927, die misschien wel de smartelijkste episode genoemd kan worden van de Chinese revolutie. Van deze kollektieve aktie in deze historische fase maken Malraux' helden deel uit, hieraan ontlenen zij hun perspektieven en noodlot, als revolutionair en als mens; maar ook hun tegenspelers zijn lotgenoten van een fataliteit die zich dankzij en ondanks menselijk handelen voltrekt.

De politieke situatie in China rond 1925 was buitengewoon gekompliceerd. Ter verheldering daarom enkele hoofdlijnen uit de voorgeschiedenis vanaf de eeuwwisseling.

De westers georiënteerde omwenteling van 1911 had geen oplossing gebracht van China's hoofdproblemen: zijn nationale afhankelijkheid van een reeks imperialistische mogendheden; en de feodale staat van onderdrukking waarin de naamloze boerenmassa's al eeuwenlang verkeerden.

China was tegen het einde van de 19e eeuw in feite een superkolonie geworden van Groot-Brittannië, Frankrijk, Rusland en andere landen waar later Japan zich bijvoegde; dit was het gevolg van een reeks ongelijke verdragen die de annexatie afdwongen van grote delen van China's territorium. De kolonisators kontroleren de ekonomie en het openbare leven in een groot aantal steden langs de kust. Militaire bases beschermen hun omvangrijke ekonomische belangen. De kulturele en godsdienstige invloed van het Westen is evenmin gering. De situatie is voor China uitermate vernederend.

In het onafzienbaar uitgestrekte binnenland zuchten miljoenen boeren en landarbeiders onder de druk van het agrarische ancien régime, dat zich na de val van het keizerrijk zelfs nog heeft kunnen versterken. Halve en hele vormen van slavernij, woekerrenten, afpersing, knevelarij, periodieke hongersnoden en overstromingen leiden tot het ontstaan van een plattelandsproletariaat, hetgeen een enorme vluchtbeweging naar de steden veroorzaakt en naar de Zuid-Oost-Aziatische kolonies van het Westen; maar ook naar de legers van een aantal oorlogsheren, die als privéheersers hele lappen van China tyranniseren. Van tijd tot tijd zijn er uitbarstingen van verzet tegen de praktijken van het feodalisme; het stelsel zelf echter blijft overeind. Alle revolutionair elan dat in de jaren '20 China opstuwt in een beweging van nationale betekenis, vindt zijn middelpunten in de steden.

Het historisch kader van *Les Conquérants* is de boycotstaking die op 23 juni 1925 in Kanton werd uitgeroepen. De boycot was gericht tegen Hong-Kong, het bolwerk van de angelsaksische belangen. Anderhalf jaar eerder had het Congres van de Guo-Min-Dang (Kwomintang, demokratisch-nationalistische partij, steunend op een deel van de Chinese bourgeoisie) opgeroepen tot een verenigde strijd tegen de ongelijke verdragen met het buitenland en tegen de oorlogsheren in het binnenland. Deze strijd kan alleen maar gewonnen worden met steun van de Chinese kommunistische partij, de kaders van de arbeiders- en boerenbewegingen, en de revolutionaire Sovjet Unie. De kommunisten worden lid van de Guo-Min-Dang, en de Derde Internationale (de Komintern) levert, in de personen van talrijke sovjetadviseurs, de kaders aan de Chinese nationalisten die zij tot dan toe misten tegenover de buitenlanders. Dit leidt tot een grondige reorganisatie van de partij, de opbouw van een betrouwbaar nationalistisch leger en het uitroepen van een nationalistische regering. Tsjang-kai-Tsjek, die in Moskou zijn opleiding kreeg, wordt hoofd van de militaire akademie te Wham-poa; de jonge Tsjoe-en-Lai is daar politiek kommissaris.

De algemene staking in Kanton duurt uitzonderlijk lang, verschaft de kommunisten een hecht gefundeerde machtsbasis en geniet omvangrijke financiële steun van de kantonnese bourgeoisie die belang heeft bij het anti-imperialistische karakter ervan. De ekonomische schade neemt voor de Engelsen op Hong-Kong de vorm aan van een ramp. Aan de boycot was een staking voorafgegaan te Sjanghai, die eveneens tegen het imperialisme gericht was en ook gesteund werd door de plaatselijke bourgeoisie. In het algemeen kan men de plotselinge explosie van grote volksbewegingen in het jaar 1925, die miljoenen mensen in heel China op de been

brengt, wel zien als een sukses van het eenheidsfront van de Guo-Min-Dang, maar haar kracht dankt zij toch aan de strijdbaarheid van de grote massa's zelf, de rijping van de politieke situatie, de afkeer van de oorlogsheren en van de ongelijke verdragen. De politieke kaders werden min of meer overvallen door deze revolutionaire golf, die echter slechts zo uitzonderlijk lang kon aanhouden door hun verenigde politieke leiding.

Een van de revolutionaire leiders in Kanton is in Malraux' roman: Garine, een avonturier van Zwitserse origine, die deserteert uit het Franse vreemdelingenlegioen, al jong socialistische en anarchistische meetings bezoekt, maar de maatschappij niet verbeterbaar acht doch domweg absurd. Cynisme en een chronische behoefte aan macht zijn zijn in het oog springende trekken. Als avonturier is hij een van die lieden

> bij wie de revolutionaire gevoelens de plaats innemen van de smaak van het leger bij de legionairs en die nooit het maatschappelijke leven hebben kunnen aanvaarden, die veeleisend zijn geweest ten opzichte van het leven en er een zin aan hebben willen geven, maar die nu, teruggekomen van dat alles, slechts *dienen* (*Les C.*).

Zijn tegenpool is Borodin, met de andere Komintern-agenten het type van de beroepsrevolutionair.

Welke zijn de diepere motieven van het revolutionaire engagement van Garine? In de daad ontvlucht hij de absurditeit van het bestaan. Hij wil zijn lot zelf bepalen in plaats van ondergaan. Ondanks zijn cynisme voelt hij zich verbonden met degenen aan wier zijde hij strijdt, uiteindelijk vanwege eenzelfde opstand tegen de vernedering: Garine uit haat tegen de bourgeoisie en iedere maatschappelijke orde in het algemeen, de Chinese massa's tegen de vernedering van de sociale onderdrukking. In zijn ogen is de Chinese revolutie de kracht die het meest in staat is duizenden en duizenden wezens te ontrukken aan die naamloze ellende die hij niet vermoedde in Europa, die loodzwaar op hen weegt en elke kans op waardigheid in hen verstikt. Zijns inziens is de ellende een van de afschuwelijkste vormen van het absurde, omdat ze iedere menselijke waardigheid uitsluit.

Garine's ziekte aan het slot dwingt hem de zaak uit handen te geven en levert hem over aan een gevoel van machteloosheid, van vergeefsheid (een replica van het ziekbed van Lenin?). Du Perron noemt de figuur van Garine ‘een der grote kreaties van de hedendaagse Franse literatuur’, bij wie de menselijke waarde al het andere overheerst. In *De Smalle Mens* geeft Du Perron zijn motieven voor dit oordeel: in zijn avonturierschap is Garine fundamenteel individualistisch en asociaal, en als revolutionair ontbreekt bij hem de ‘liefde voor het volk’ die Du Perron zo hindert bij officiële revolutionaire figuren als Lenin en Trotsky, wier biografieën hij ijverig doorgewerkt heeft: ‘de revolutionair is mij alleen sympathiek als oppositiefiguur’.

Garine houdt niet van het volk, waarvoor hij strijdt, maar hij geeft aan hen de voorkeur boven de anderen; is dat geen lood om oud ijzer?

> Ik geef aan hen de voorkeur, louter en alleen omdat zij de overwonnenen zijn. Zij hebben tenslotte meer hart en ziel, meer menselijkheid dan de rest: deugden van overwonnenen. Een ding is zeker: dat ik slechts walging en haat kan opbrengen voor de bourgeoisie, waaruit ik afkomstig ben; maar wat de anderen betreft: ik weet maar al te goed dat ze afzichtelijk zouden worden zodra wij

> gezamenlijk de overwinning hadden behaald. Wij hebben onze strijd gemeen: het enige wat duidelijk is.

Deze passage is Du Perron het meest verwant in het hele boek.

Terwijl Trotsky (beroepsrevolutionair, organisator van het Rode Leger en naaste medewerker van Lenin, maar door Stalin aan de kant gezet) tijdens zijn verblijf als balling in Frankrijk het boek aanviel op zijn mérites als kroniek van de revolutie (het antwoord van Malraux - in N.R.F. april '31 - luidde dat het aksent niet lag op het kollektief handelen in plaats van op het individu, maar op de verhouding tussen beide) kan Du Perron alleen maar het individu als tegengesteld aan iedere massa zien, en vraagt zich dan ook met klem af of Garine als personage in de werkelijkheid wel bestaanbaar is. Malraux verzekert hem dat het hier om een klassenvraagstuk gaat, en Eddy verzucht dan ook twee maanden later, tegen het einde van zijn 'flirt': 'Er is geen plaats voor mij in een klassenvraagstuk van praktisch-sociologische aard, waarbij de eerste de beste verschoppeling desperaat gelijk heeft. Zij hebben eindeloos gelijk - maar ik behoor niet tot hen'. Instinktief voelt hij voor de onderdrukte en tegen de bourgeoisie, in zijn ogen de 'notarissen' - variant op de romantische spitsburger-kritiek van de bohème in de 19e eeuw - en zijn gevoel van solidariteit met de slachtoffers kan afgeleid worden uit een soort duperroneske ridderromantiek (H.A. Gomperts, *Jagen om te Leven*), maar bovendien uit de omstandigheid van het verlies van zijn fortuin.

In ieder geval: in de massa kan hij slechts de toekomstige burger zien: 'maar de welstand die het proletariaat eist, is wat de burger verdedigt'. In Garine daarentegen ziet hij de man die weigert dupe te zijn, noch van de absurditeit, noch van de massa's, noch van zichzelf, en daarom anarchistisch vlucht in de daad. Du Perron's weigering, slachtoffer te worden van 'het komende' - in zijn ogen: gedwongen kollektivering door fascisme, fordisme[5.] of bolsjewisme - of van zijn eigen individualisme, leidt tenslotte tot zijn vertrek uit Europa.

Er is nog een reden waarom Du Perron's bewondering voor de Garinefiguur zozeer bijdraagt tot de kennis van zijn persoonlijkheid. Het individualistische en anarchistische element in deze protagonist van de kollektieve aktie, die hem de massa's slechts als een tijdelijk bondgenoot doen zien, kennen niettemin aan het volk een menselijke waardigheid toe die wel verre blijft van de 'ethische zever', die Du Perron beschouwt als 'de onmisbare bindstof zodra de mensheid erbij te pas komt.' Ieder die zijn verbeten aanvallen op Coster en diens humanitaire ethiek (*Uren met Dirk Coster*) kent, wacht niet vergeefs op zijn vaststelling dat 'de humanitaire kwijl hier ten enenmale ontbreekt.'

M.a.w., de Conquérants-bespreking werpt met enkele eerdere incidentele boutades ('heilsoldaat', 'monument voor ethische weekdieren' enz.) zijn schaduw vooruit op de definitieve Coster-empalering in de 1ste jaargang van *Forum.* Aan Donker (N.A. Donkersloot) schrijft hij, begin '29, na heftig zijn bekomst te hebben geuit van alle ethische aanstellerij:

> Ik hou van een vent die zichzelf durft te zijn die vat op zich geeft, die zich niet achter het een of andere voetstukje verstopt onder voorwendsel dat hij er soms bovenop gaat staan; een vent die weet wat 'de dood in het leven' betekent, maar die dat niet uitsluitend in een zure kamer bij Dostojewski heeft bestudeerd.

Zo'n vent is Garine, en in zijn voorkeur voor deze spiegelt zich zijn bewondering voor Malraux; als biografische notitie vermeldt hij over zijn vriend o.a.: veroordeling in Indo-China, avonturen in Cambodja; kommissarisschap bij de

Guomindang en de leiding van een anti-kolonialistisch orgaan in Saigon.
Het is verleidelijk om Malraux te vereenzelvigen met zijn personages: er zijn inderdaad tal van overeenkomsten, en alle dragen zij zijn stempel en getuigen van hem. Zo weerspiegelt La Voie Royale zijn mislukte tempelbeelden-avontuur; Garine heeft evenals Malraux een veroordeling ondergaan enz. Niettemin spreken allerlei bronnen elkaar flagrant tegen omtrent Malraux' verleden.[6]
Maar afgezien van de overbodigheid om anno 1980 een lans te breken voor de (formele) autonomie van de romanwereld, is de afstand die Malraux schept tussen Garine en de lezer, door een vriend van de hoofdpersoon als verteller in te voeren, veelzeggend genoeg. Ook in zijn andere romans is de romanvorm minder problematisch dan bij *Het Land van Herkomst* het geval is, en, volgt men Du Perron's oordeel, mutatis mutandis bij *L'Espoir.*

La condition humaine

Dankzij het ongehoorde revolutionaire elan dat de boycotstaking in Kanton elders in China ontketende, kon de nationalistische regering haar positie in het zuiden konsolideren om vandaaruit een offensief te beginnen tegen de door het westen gesteunde noordelijke veldheren. Dit verliep vrij suksesvol onder leiding van Tsjang-kai-Tsjek, maar bracht tevens de groeiende tegenstellingen aan het licht binnen het eenheidsfront van nationalisten en kommunisten in de Guomindang. De eersten hadden de tweeden nodig om de hereniging van China onder leiding van de partij te voltooien. De kommunistische partij had in korte tijd een waar exponentieel groeiproces doorgemaakt en bleek via de linkervleugel van de Guomindang een sterke greep gekregen te hebben op de nationalistische regering. Tsjang-kai-Tsjek daarentegen, wiens ster snel gerezen is, helt steeds meer over naar rechts. Beide partijen hopen in de strijd om Sjanghai hun beslissende slag te slaan. (Sjanghai, de grootste stad van China, was sinds 1919 het voornaamste centrum van de arbeidersbeweging, maar tegelijk het middelpunt van de leidende Chinese financierskringen en hun Westerse bondgenoten.) Nog vóór het leger van Tsjang gearriveerd is, roepen de kommunisten een algemene oproerstaking uit. Binnen vier dagen zijn de arbeidersmilities de stad meester. Als Tjang-kai-Tsjek aankomt en hen sommeert de wapens in te leveren, hetgeen de kommunisten weigeren, komt de fatale tegenstelling aan de dag. De Komintern-agenten (Borodin) houden koste wat kost vast aan het eenheidsfront dat in feite al uiteengevallen is en Tsjang ontpopt zich als militair diktator. De kommunisten zitten in de val en worden met geweld ontwapend. Het einde is een massaal bloedbad onder alle linkse organisaties. De tragedie van Sjanghai is een voorlopig keerpunt in de Chinese revolutie, dat tegelijk de fatale tegenstelling tussen Stalin en Trotsky binnen de Internationale markeert. Op dit punt begint het zoeken van de Chinese K.P. naar een eigen weg voor de revolutie, onder leiding van Mao-Tse-Toeng.

Bij het verschijnen van *La Condition Humaine* medio '33 heeft Du Perron juist een periode afgesloten van toenadering tot het kommunisme, zo niet als partijstandpunt dan toch in ideologische zin, die hij (met de woorden van Malraux?) omschrijft als een 'flirt met de revolutie'.
Sinds 1932 woont hij gehuwd in Meudon bij Parijs, en zijn intensieve omgang met een aantal Franse intellektuelen is er ongetwijfeld debet aan geweest dat zijn

zekerheden in die periode steeds opnieuw op de tocht kwamen te staan om voorlopiger te blijken dan deze strijdbare ex-d'Artagnan psychisch verdragen kon.

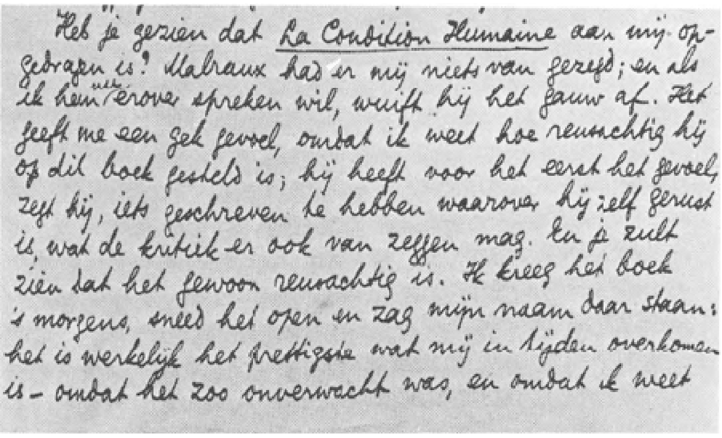
> Ik dacht twee maanden geleden voor mijzelf tot een slotsom gekomen te zijn, maar men ontkomt niet zo gemakkelijk aan een obsessie. Mijn vriendenkring spreekt en leest over niets anders meer dan over het ‘komende’, ik word verplicht mij telkens opnieuw uit te spreken, partij te kiezen in theorie, in afwachting dat het metterdaad zal zijn,

luidt de aanhef van *De Smalle Mens*, waarin hij uiteindelijk het individualisme verdedigt tegen alle kollektieve aanspraken in. Er is dan ook zogoed als geen intuïtie af te lezen aan Du Perron's prompte vaststelling dat het er ‘niet toe doet, dat deze “roman” (*La C.H.*) zich afspeelt gedurende de Chinese revolutie van 1927’, waarvan de klimax het ‘kookpunt’ vormt van de ‘menselijke staat’ der protagonisten.

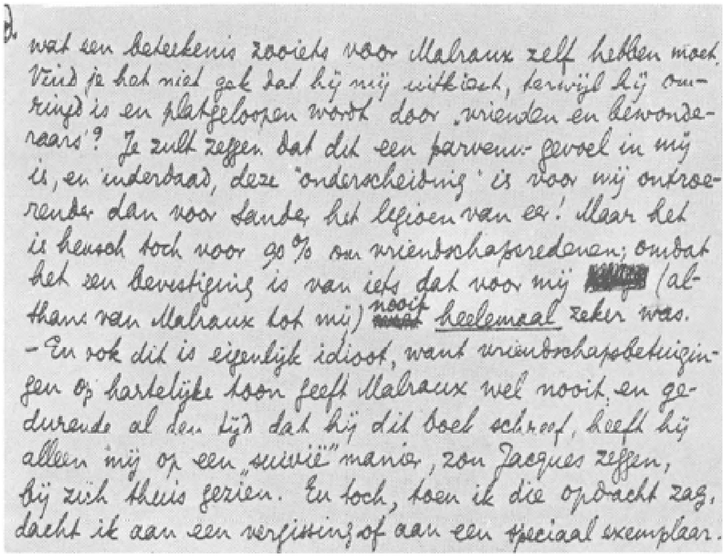
Bijna programmatisch stelt hij vast dat ‘het plan, waarop zich hun drama afspeelt, hoog maar smal wordt’, de smalle basis m.a.w. van de individuele mens die tegenover de kollektiviteit van de revolutie, de zinloosheid van de strijd, de dood, tenslotte niets anders kan plaatsen dan zichzelf, zijn eigen waardigheid èn tekort. Dat geldt voor de revolutionaire leider Kyo, die alléén de dood ingaat, hoezeer zijn kameraadschap hem ook aan zijn vrouw May bindt tot de dood; het is zijn jaloezie die hem op zijn individualiteit terugwerpt, wanneer May met een andere kameraad gemeenschap heeft gehad. Zij heeft hem niet ‘bedrogen’, immers ze lieten elkaar vrij, maar hier openbaart zich zijn tekort. Het geldt ook voor de terrorist Tsjeng, die zijn dood de wijding geeft van een revolutionaire daad door zich met een bom voor de vermeende auto van Tsjang-kai-Tsjek te werpen. En dit geldt voor Katov, die zijn cyankali offert aan twee jonge kameraden vol doodsangst en daardoor alléén achterblijft in zijn eindstrijd voordat hij een helse dood sterft in de brandende lokomotief waar de gevangen genomen kommunisten in worden geworpen.

Geen ‘sterker en vollediger getuigenis’ van Malraux en tegelijkertijd van ‘het drama van deze tijd’ voor Du Perron, dan dit boek. Wat het laatste betreft, gaf het hem een bevredigend antwoord op de problematiek die hem steeds meer tot een obsessie was geworden sinds zijn huwelijk en verblijf in Parijs: welke individuele waarde heeft überhaupt nog zin tegenover het ‘komende’ ofwel de gedwongen kollektivisering. Zijn toenemende onzekerheid, veroorzaakt door een ideologische en vermeerderd met een financiële krisis, vond slechts een stabiel tegenwicht in het pas verworven huwelijksgeluk. Het thema van de seksuele (on)trouw in *Het Land van Herkomst* (op biografisch vlak overigens volkomen theoretisch) dat een gedeelte van de gesprekken tussen Ducroo en Héverlé beheerst, vindt rechtstreekse aanknopingspunten in de Kyo-May-relatie in *La Condition Humaine* (hetgeen de opdracht aan juist Du Perron ten dele verklaart).

De thematiek van de absurditeit, de menselijke eenzaamheid, het tekort tilt de roman mijlenver uit boven de stapel ‘revolutionaire literatuur’ die hij zichzelf als huiswerk had opgegeven, en die hem van de revolutionair niets anders doet zien dan het individu dat zichzelf verloochent. Zijn opmerking m.b.t. Malraux' latere *L'Espoir*, dat het voor de ‘werkelijke intellektueel’ ‘geen enkele vraag afdoend beantwoordt’, doet hem zijn eindoordeel over *La Condition Humaine* in 1939



Heb je gezien dat *La Condition Humaine* aan mij opgedragen is? Malraux had er mij niets van gezegd; en als ik hem erover spreken wil, wuift hij het gauw af. Het geeft me een gek gevoel, omdat ik weet hoe reusachtig hij op dit boek gesteld is; hij heeft voor het eerst het gevoel, zegt hij, iets geschreven te hebben waarover hij zelf gerust is, wat de kritiek er ook van zeggen mag. En je zult zien dat het gewoon reusachtig is. Ik kreeg het boek 's morgens, sneed het open en zag mijn naam daar staan: het is werkelijk het prettigste wat mij in tijden overkomen is – omdat het zoo onverwacht was, en omdat ik weet



2. wat een beteekenis zooiets voor Malraux zelf hebben moet. Vind je het niet gek dat hij mij uitkiest, terwijl hij omringd is en platgeloopen wordt door ‚vrienden en bewonderaars'? Je zult zeggen dat dit een parvenu-gevoel in mij is, en inderdaad, deze 'onderscheiding' is voor mij ontroerender dan voor Gide het legioen van eer! Maar het is heusch toch voor 90% om vriendschapsredenen; omdat het een bevestiging is van iets dat voor mij [redacted] (althans van Malraux tot mij) nooit *heelemaal* zeker was. – En ook dit is eigenlijk idioot, want vriendschapsbetuigingen op hartelijke toon geeft Malraux wel nooit, en gedurende al den tijd dat hij dit boek schreef, heeft hij alleen mij op een „suivie" manier, zou Jacques zeggen, bij zich thuis gezien. En toch, toen ik die opdracht zag, dacht ik aan een vergissing of aan een speciaal exemplaar.

Uit een brief aan Greshoff

formuleren als volgt:

> een boek van politieke aktie dat in wezen ver boven alle politieke aktie uitging, en het probleem van het onherstelbaar tekort van de menselijke gesteldheid overheerste op bijna religieuze wijze de vraagstukken van links of rechts partijkiezen (*Brieven uit Holland*).

Het gaat hier in feite om de 'grandeur et misère' die naar Pascal's mensbeeld verwijzen, naar het nihilisme van Nietzsche's honnêteté-ethiek en naar de absurditeitsthematiek die het negentiende-eeuwse burgerlijk optimisme afloste. Was het einde van de veroveraar Garine al een voorbeeldige illustratie van de Sisyphus-mythe, met hoeveel te meer reden geldt dit dan voor de kommunistische martelaar Kyo en de zijnen.

De figuur van Kyo is geïnspireerd door de rol die de voormalige Chinese premier en naaste medewerker van Mao tijdens de opstand van Sjanghai moet hebben gespeeld. Als zoon van Gisors, universiteitsprofessor die vanwege zijn marxistische invloed op zijn studenten ontslagen is, kiest hij voor de kommunistische ideologie en de revolutionaire daad, omdat hij deze voor zichzelf ziet als de enig mogelijke vorm van een waardig leven, en voor de anderen als een mogelijkheid om een minimum aan zelfrespekt te veroveren. Hij heeft de dood als risico overwogen, het geeft een zin aan zijn leven, hiervoor te willen sterven.[7.]

Evenals Garine kiest Kyo voor deze strijd, omdat hij zeker is dat deze in zijn tijd het maximum aan hoop en aan betekenis vertegenwoordigt voor de miljoenen die niet eens weten wat een leven betekent: 'Er kan geen sprake zijn van waardigheid of een werkelijk bestaan voor een mens die twaalf uren per dag werkt zonder te weten waarvoor' (*La C.H.*).

Zelfs neergeslagen of verraden heeft de revolutie duizenden mensen gewekt uit een slaap van eeuwen. Kyo's vader heeft hem geleerd:

> een beschaving verandert in een andere, wanneer het smartelijkste element ervan, de vernedering bij de slaaf, de arbeid bij de moderne arbeider, plotseling in een waarde verandert, zodra het er niet meer om gaat, aan die vernedering te ontsnappen, maar er zijn heil in te zien en zo ook in de arbeid zijn reden van bestaan te vinden.

Kyo heeft dat gedaan. En Malraux heeft daarmee een aantal vragen beantwoord. Kyo's dood maakt het leven voor zijn vader, de oude Gisors, zinnebeeld van het kontemplatieve element, waarvan de zoon het handelend komplement was - ook zijn geestelijk vaderschap van de terrorist Tsjeng is in dit verband uiterst symbolisch - nu verder zinloos. Meer dan ooit tracht hij zijn denken uit te schakelen in de roes van de opium.

Aan de andere kant van de centrale figuur Kyo: Clappique, grotesk type van de verlopen baron met twijfelachtige bronnen van inkomsten (opium, politiediensten, wapenhandel), die het leven louter als een spel ziet. Op het beslissende moment, wanneer het drama zijn ontknoping nadert en hem als inside-geïnformeerde luttele ogenblikken overlaat om de kommunistische leiders te waarschuwen voor de beraamde overval, koppelt hij hun lot aan zijn geluk aan de speeltafel; hij zet in en verliest zodat in hem de absurditeit de overhand krijgt. Dit is eveneens het geval bij Ferral, representant van het imperialistische Westen, die, gefnuikt in zijn heerszucht door een vrouw die hem laat zitten - erotische spiegeling van de politieke situatie -,

opdracht geeft haar hotelkamer te laten vullen met de komplete gevleugelde fauna van een vogelwinkel die hij voor dat doel heeft opgekocht.

Er is veel meer. Wat voor Du Perron het meest telde, was dat achter de figuren, die van Malraux zelf getuigenis afleggen, diens intelligentie zich verraadt. Du Perron neemt hem in bescherming tegen zijn kritici, door erop te wijzen, dat het boek verder gaat dan een 'realisme' dat 'banaliserend' zou werken (doordat de personages van hun tegenspelers de enige juiste antwoorden ontvangen, wat van een gesprek een feilloze diagnose maakt). Deze vorm van intensifiëring van de werkelijkheid in als het ware gekondenseerde dialogen past Du Perron per saldo zelf in *Het Land van Herkomst* toe, waardoor zijn romanfiguren eigenlijk alleen als 'intelligenties' bestaan.

Slot: Het Land van Herkomst

Al afficheert Eddy zijn vriend als ex-Guomindang-kommissaris, werkelijk betrouwbare gegevens over de achtergronden (de verhouding tussen fiktie en werkelijkheid) van *La Condition Humaine* ontbreken om eerder genoemde redenen. Op gelijke gronden zijn bronnenstudies m.b.t. de gedeelten van *Het Land van Herkomst* die over de verhouding Ducroo-Héverlé gaan, meer op veronderstellingen aangewezen dan op feiten, bij ontstentenis van voldoende getuigenissen. Gezien de periode waarbinnen de concipiëring van *La Condition Humaine* (1927-1933), *De Smalle Mens* (1926-1934) en *Het Land van Herkomst* (1932-1935) vallen, zijn er talrijke aanknopingspunten tussen de drie boeken te vinden. Enkele heb ik er al genoemd. Ik beperk me tot een paar andere.

Du Perron's preokkupatie om 'een behoorlijk mens' te zijn c.q. te worden (gevolg van een persoonlijke en overigens onder de westerse intellektuelen ook vrij algemene waardenkrisis, denk o.a. aan Nietzsche's maar ook Ter Braak's nihilistisch zoeken naar een nieuwe menselijke waarde) verschaft een motief voor zijn dialogen met Héverlé, die niet altijd even bevredigend verlopen; bijvoorbeeld als gevolg van de ontmoedigende 'wijdheid van zijn kultuur', die Du Perron een minderwaardigheidskomplex bezorgt; of diens dadendrang, waardoor hij zijn eigen schrijverschap, als 'geestelijk onanisme' ervaart.

Een opvallende tegenstelling is de verledenloosheid van Héverlé ('Ik leef zonder herinneringen') terwijl Du Perron, als het al niet is om zijn verleden te verantwoorden aan 'Jane', dit steentje voor steentje rekonstrueert uit de herinneringsbeelden van het land van herkomst, om zich rekenschap af te leggen van hoe hij werd wie hij is. Het is wellicht verklaarbaar uit angst, uit zijn weigering om tegen alle logica in te geloven dat door een kleine speling van het lot Jane niet de Jane zou zijn geworden zoals hij haar liefheeft. Angst, een bepaalde dosis absurditeit toe te laten die wezenlijk schijnt in de verhouding Héverlé-Bella, tussen wie schamperheden geen uitzondering zijn, en de angst om dupe te zijn zonder meer, die hij in Kyo herkent en die een jaloezie kan veroorzaken waartegen geen kameraadschap of broederlijkheid (lees: kollektiviteit) bestand blijkt in zijn ogen. Zijn jaloezie doet hem zich Jane's verleden toeëigenen waar zij zelf al afstand van schijnt te hebben gedaan ('Ik hou niet van mijn jongere zusjes', zegt zij over zichzelf in haar vroegere stadia). Du Perron echter des te meer, hoewel het land van zijn eigen jongere broertjes in ruimte en tijd steeds meer inboet ten gunste van de Parijse aktualiteit.

Het is tenslotte deze aktualiteit (Stavinsky-schandaal en daaropvolgende reeks betogingen van rechts en links: een reeks doden en gewonden en een dubbele regeringskrisis is het direkte resultaat) die een kritiek stadium in de vriendschapsrelatie met Malraux veroorzaakt, waarbij de scheidslijnen definitief getrokken worden.

> Het schijnt dat mensen die niet aan politiek doen, in deze tijd eigenlijk niet bestaan, zeg ik. Ik zal dat nooit kunnen toegeven. Sinds twee maanden houdt dit mij bezig en eergisteren (de linkse eenheidsmanifestatie van 12 febr.) heb ik duidelijk kunnen nagaan hoe weinig ik *hier* juist besta. Iemand die liefheeft, bestaat.

En Héverlé: ‘Je zult je moeten aansluiten bij de partij die je het minst antipathiek is’.

> Ik wil er mijn moed in stellen buiten dit alles te blijven zolang ik kan. Om te erkennen dat ik *maar* een intellektueel ben, als dat zo is, maar dat ik niets anders kan zijn dan wat ik werkelijk ben, niets anders kan doen dan wat ik werkelijk kan.

Malraux' opvatting dat men boven de personen die de kollektiviteit uitmaken, de idee, de mythe ervan kan onderscheiden om voor te leven, ketst op Du Perron's oude d'Artagnan-ideaal dat hij slechts uit volle overtuiging oorlog kan voeren naast zijn *vrienden*;[8.] in de aktuele betekenis zijn dat ‘degenen die niet naar de politiek zijn overgelopen’. Het boek eindigt met de zinspreuk: ‘zolang men leeft, te leven volgens eigen aard’. De ruimte daarvoor hoopte hij te vinden in een terugkeer naar het land van herkomst. Het heeft slechts drie jaar geduurd.

Brussel, jan. 1980

Geraadpleegde literatuur:

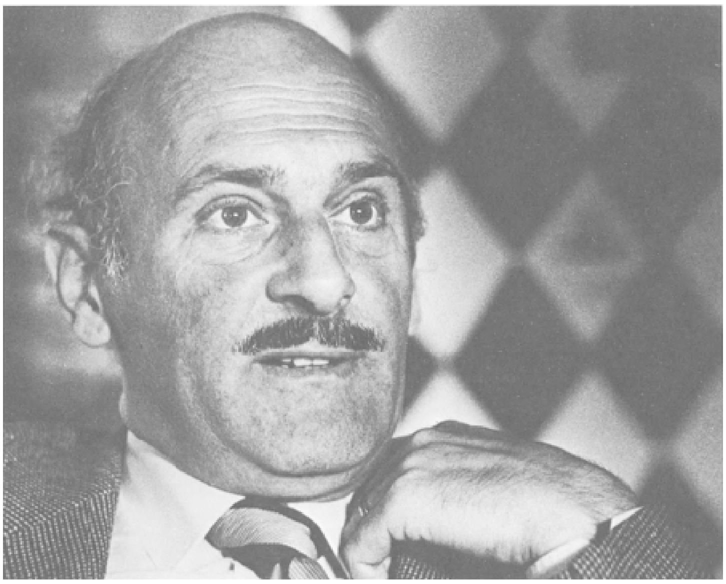
E. du Perron, *Verzameld Werk*, en *Brieven.*
A. Malraux, romans, en *Antimémoires* (1972)
A. Deprez, *E. du Perron 1899-1940* (1960)
G.H. 's-Gravesande, *E. du Perron* (1947)
J.P. van der Linden, *Driemaal Malraux* (1968)
P. Gaillard, *André Malraux* (1970)
G. Picon, *Malraux* (1953)
C. Malraux, *Nos vingt ans* (1966)
J. Chesneaux, F. Le Barbier, *La Marche de la Révolution 1921-1949* (1965)
A. Kriegel, *Les Internationales ouvrières* (1964).

Perron op de kermis

Eindnoten:

1. Al eerder, n.l. in febr. 1928, had hij een gestileerde beschrijving gegeven van Malraux, die onder de naam Antonius deel uitmaakt van het strijdlustig maar grotesk driemanschap dat onder de titel ‘De Avonturiers’ geportretteerd werd in *Poging tot Afstand* (VW, 1).
2. Sinds de afschaffing van het Frans als verplicht examenvak in het middelbaar onderwijs in Nederland is de belangstelling in Franse auteurs fors gedaald. En alsof dat niet voldoende is, meent Karel van het Reve in zijn bijdrage aan het ‘symposium’ over Kousbroek en de Nederlandse kultuur (VN-boekennummer van 16-XII-1978; zoals bekend had Kousbroek de Franse kultuur aan de Nederlandse ten voorbeeld gesteld in een geruchtmakend Le Monde-artikel) te moeten meedelen, ‘geen stuiver’ voor Malraux over te hebben. In zijn weerwoord doet Kousbroek nog (liever: toch) een duit in het zakje door Malraux pleonastisch een ‘holle windbuil’ te noemen. Vijftig jaar eerder had Eddy du Perron zo'n gebrek niet aan literair-kritisch pasmunt: ‘Voor één Malraux geef ik zonder aarzelen alle grote namen weg’ (*Cahiers van een lezer*).
3. In 1929 is er niettemin onder de titel *De Veroveraars* een vertaling verschenen van de hand van Louis F.C. Canté.
4. Lees ook de latere vermakelijke inzouting van de literatuurbespreker Tielrooy door Du Perron ter verdediging van Malraux (*De Sm. M.*).
5. Bedoeld is het zgn. witte socialisme ofwel een soort kapitalistische gelijkschakeling in de klassenloze konsumptiemaatschappij; dergelijke ideeën werden met veel sukses naar voren gebracht door Henri Ford.
6. Volgens sommigen zou hij aan enkele bijeenkomsten van de Guomindang hebben deelgenomen in Indo-China, en zelfs naar China zijn gereisd in 1926, terwijl zijn vrouw Clara Malraux in haar autobiografie verklaart, dat zij nooit vóór 1931 een voet in China hebben gezet. P. Gaillard konstateert dat de biografie van Malraux slecht bekend is, deels uit desinteresse van de schrijver zelf in zijn verleden, deels uit ‘pudeur’.
7. Voor Malraux is de ware intellektueel degene die zijn leven inzet voor een idee; en ook volgens Du Perron's opvatting *is* men die men speelt wanneer men daarvoor zijn eigen huid over heeft; vergelijk zijn opmerking over Coster hierboven.
8. Zoals in ‘De Avonturiers’ (zie noot 1).

Denken is missen
P.C. Hooftprijs voor Cornelis Verhoeven
Charles Vergeer



Cornelis Verhoeven / Foto: Frits Droog

Zou men zich een beeld moeten vormen van de waarde van het beschouwend proza van Dr. Cornelis Verhoeven aan de hand van het merendeel van datgene wat de kritici de laatste weken daarover beweerd hebben, dan zal men zich verbaasd afvragen wat de jury heeft bewogen deze ‘filosoof van de mist’ de P.C. Hooftprijs te geven. Maar wellicht zegt dat alles meer over de waarde van die literaire kritieken?

Nu is men enigszins geëxcuseerd want literaire kritici zijn niet gekwalificeerd om filosofische geschriften te beoordelen; hetgeen wel erg pijnlijk gebleken is. De essay-afdeling van de P.C. Hooftprijs ging voorheen altijd naar ordentelijke essayisten: kunsthistorici, gewone historici en letterkundigen. Ook dat is niemand kwalijk te nemen, immers filosofen zijn schaars in Nederland. Men deed en doet hier wel iets aan

filosofistiek - het woord is van Verhoeven - d.w.z. men weet er iets van of is er zelfs erg geleerd in, maar zelfs het certificaat ‘professor in de filosofie’ houdt nog niet in dat men ook filosoof is. En inderdaad, sinds de dood van Spinoza - in 1677 - heeft er op Nederlandse bodem geen filosoof meer gestaan; behoudens voor een spreekbeurt of, zoals Hegel in 1822, voor een vakantie van twee weken.

Toch was het aantal figuren dat in ons land ijdel prijkte met het etiket ‘filosoof’ niet gering en doorgaans waren het zelfs zeer knappe koppen, hoewel meest meer erudiet dan origineel kleurrijke figuren als Kinker of Opzoomer, Land of Bolland hebben heel wat bijelkaar gedacht, maar het meeste toch van over de grens van hun Duitse, wel ambt- maar niet soortgenoten, Kant en Hegel afgeschreven.

Wil men weten wat er zoal in de hoofden van het tegenwoordige Hollands diep omgaat, dan neme men de bundel van Fons Elders ter hand *Filosofie als science-fiction* (Amsterdam 1968). Wenst men ook de buitenbeentjes te bezien dan wendde men zich tot het boekje *Parafilosofen*, *wijsbegeerte buiten de school* (Bilthoven 1973) van Verhoeven. Van Verhoeven? Maar hoort die ‘filosoof van de mist’ - het etiket is van Carel Peeters - dan zelf niet bij dat daar beschreven obscure groepje? Zo verwijt hij in dat boekje de para-filosofen hun duisterheid, maar in heel wat kritieken kom ik tegen dat die Verhoeven zelf zo vaag en zweverig is. Peeters zegt zelfs dat ‘hij afkerig is van al te veel duidelijkheid’; en - wat een esprit! - ‘hij is gods eigen mistmaker’.

Wellicht kan het geen kwaad - maar of het veel baat? - eens te pogen wat mist te verdrijven door in te gaan op enkele wezenlijke gedachten van Verhoeven.

Na zijn dissertatie *Symboliek van de voet* (Assen 1957) en een klein boekje *Symboliek van de sluier* (Amsterdam 1961) verschenen *Rondom de leegte* (Bilthoven 1965) en *Het grote gebeuren* (item 1966). Deze vier boeken zijn hoofdzakelijk godsdiensthistorisch en behoren tot het allerbeste dat Verhoeven m.i. schreef. Alles wat volgde - en dat was veel; ik breng het maar in een noot onder - is naar mijn smaak nogal wisselend van kwaliteit. Wat de oorzaak daarvan is? Is Verhoeven een denker typisch voor de jaren zestig? Ik geloof het niet, me dunkt zijn boeken houden het nog wel een tijdje uit, in ieder geval langer dan zijn meeste kritici verwachten. Bovendien, een filosofisch opstel kan wachten. Haar waarde heeft, hopelijk, niet zo veel te maken met modes en tijdelijk in of uit de aandacht raken. Ik voor mij - maar ik weet dat Verhoeven zelf het daarmee volstrekt oneens is - meen dat de oorzaak ligt in het feit dat Verhoeven te veel schrijft en over te veel onderwerpen. De oudste bundels kwamen met jaren tussentijd en waren samengesteld uit ook alweer in de tijd soms nogal uiteenliggende essays. Al die essays bovendien steunden op zijn godsdiensthistorische studies. Maar nadien verschenen zijn boeken jaarlijks en niet zelden zelfs twee in één jaar. Daarnaast begonnen in meerdere kranten en tijdschriften artikelen van hem te verschijnen in een tempo waar zelfs de nieuwe Coster van de jaren zeventig respect voor zou hebben. En ook het aantal onderwerpen vermenigvuldigde zich. Er verschenen boeken over filosofie: *Inleiding tot de verwondering* ('67) *Tegen het geweld* ('67) *Het axioma van Geulincx* ('73) en over antieke literatuur: *De schaduw van een haar* ('79); alles van hoog gehalte. Onbeduidend daarentegen lijken mij bundels over actuele of zakelijke onderwerpen als het, samen met C. Eijsbouts geschreven, *Zakelijkheid en ethiek* ('71) of *Boven de boomgrens* ('77). Een onderwerp waaraan, maar het is alweer en enkel mijn smaak die hier oordeelt, Verhoeven zich maar beter niet had kunnen wagen is zijn eigen leven en beleven. De enkele interviews die hij gaf, *De resten van het vaderschap* ('75), *Een vogeltje in mijn buik* ('76) en *Herinneringen aan mijn moedertaal* ('78) zijn niet de moeite waard.

Het is onvermijdelijk uit die veelheid enkele zaken te halen om daar onze aandacht op te bepalen.

Als belangrijkste lijkt het mij nodig iets te zeggen over Verhoevens opvatting van filosofie. Daartoe kunnen we het best terecht bij zijn *Inleiding tot de verwondering*, een boek dat ontstond uit een cursus ‘inleiding in de wijsbegeerte’. ‘Filosofie’ zegt hij daar (blz. 13) ‘is een radicaliseren van de verwondering naar alle kanten’. Dat is niet zomaar een inval van Verhoeven, een heel nieuw en origineel gezichtspunt of domweg een eigenwijze manier om de zaken nu eens te beschouwen: het is integendeel begin en einde van alle filosofie. De door zijn kritici zo geïncrimeerde opstelling van Verhoeven is er een die gedeeld wordt door vrijwel al zijn oudere en wijzere collega's. Plato was het die als eerste opschreef dat het zich verwonderen - thaumadzein - begin en beginsel is van alle begeerte naar wijsheid. Van Goethe stamt het zo eenvoudige en toch nog dubbel te lezen zinnetje: ‘Zum Erstaunen bin ich da’.

Verwondering kan zich echter in vele vormen kleden. Al in de oudheid werd het Griekse thaumadzein in het Latijn vertaald met admiratio: niet verwondering maar bewondering dus. Bewondering voor de kosmos, de ordening. Maar bewondering of verwondering, wat is het nut daarvan? Men moet niet al te lang in verwondering stil blijven staan, maar daarna direkt aan het werk gaan. Wat hebben wetenschap en techniek niet al voor verwonderlijks en te bewonderen prestaties geleverd: en dat toch niet omdat ze met open mond vol verwondering stil bleven staan, maar juist omdat zo snel mogelijk dat begin achter zich lieten, de verwondering vergaten en aan het werk gingen. Verwonderen nee, dat is onze levensinstelling helemaal niet meer, wij werken liever en hard bovendien. We hebben geen tijd om ons ergens over te verwonderen, en als we de tijd al vonden dan hadden we de reden nog niet. Waarom of waarover ons verwonderen: alles is toch heel gewoon en ook het gewone, dat is het nieuwe, went zo snel en verveelt dan. Het eerste mannetje op de maan hield ons tot half drie 's nachts aan de buis geplakt: van de tweede las ik zelfs het krantebericht niet uit.

Nee voor verwondering, en voor bewondering, is geen tijd, het houdt enkel maar op, er is geen reden voor, het voert tot niets van belang. De wetenschappen zouden nooit zulke bewonderenswaardige prestaties geleverd hebben als ze zich waren blijven verwonderen. Gelukkig heeft de volwassen, moderne wetenschap zich losgemaakt van dat soort kinderziektes.

Is men overtuigd van dit alles, - en wie is dat eigenlijk niet? - dan moet men Verhoeven niet lezen. Of wel, en zich vreselijk ergeren en daarna een felle recensie schrijven, waarin lezers niets zinnigs over het denken van Verhoeven tegen komen maar wel bij voortduring struikelen over hele tritsen van denigrerende, kwaadaardige - wat een gek woord - kwalificaties: ‘de apologeet van het suffen’, ‘de filosofie van het mummelen’ en ‘zo ongeveer het futlooste proza in Nederland’. Dat laatste, gezien het vele uiterst futloze proza alhier, wel een allerernstigst verwijt.

Verhoeven echter is geenszins overtuigd van dit alles, meent zelfs dat al die vanzelfsprekendheid ‘de grote ziekte’ (Bijna

niets p. 25) is. Tegenover die vanzelfsprekendheid, het wennen aan alles, het alles gewoon vinden staat zijn voortdurende en niet aflatende verwondering. Daar heb ik bewondering voor. Anderen ergert het blijkbaar mateloos. Natuurlijk, want zo'n houding staat volstrekt haaks op de alledaagse, gewone, werkelijkheid. Maar sprak Hegel niet reeds van filosofie als ‘die verkehrte Welt’, en Plotinos en Plato: en wie van de ware filosofen eigenlijk niet?

Is Dr. Cornelis Verhoeven, woonachtig te Udel in Noord-Brabant dan een echte filosoof? Is er weer een in Nederland? Ik laat het wel uit mijn hoofd daar antwoord op te geven. Ook de denker zelf zal, hoewel zelfbewust genoeg, voor die vraag terugdeinzen. Dat volgt immers uit zijn eigen opstelling. Heeft men veel filosofische boeken bestudeerd, en er daarna diep over gepeinsd, om tenslotte zelf enkele diepe dingen op te pennen over de verhouding van causaliteit en substantie, of over een brandend actuele ethische kwestie, of over twaalfde-eeuwse Arabische commentatoren van Aristoteles' werk ‘over de ziel’, of wat de preciese betekenis kan zijn van het zinnetje ‘stel, mijn vrouw vraagt mij enkele borrelnootjes’... dan is men daarmee nog geen filosoof. Hoe zou dat ook kunnen? ‘Er is nog geen wijsbegeerte, er is geen grond en er zijn geen begrippen. Er is afgrond en er is verwondering; er zijn dingen die te denken geven.’ (Inleiding etc. p. 18)

Filosofie is geen wetenschap waarin een heleboel kennis ligt opgestapeld, waar belangwekkende vragen gesteld worden die deels al opgelost zijn door voorgangers, deels door tijdgenoten of door toekomstigen van een antwoord voorzien zullen worden. ‘Zij - de wijsbegeerte namelijk - is niet op kennis gebaseerd en heeft geen kennis tot doel. Eerder is zij een hardnekkige onwetendheid, zoals bij Sokrates, de kunst om het institutionele en zekere weten te voorkomen. Weten leidt tot wetenschap, niet tot wijsbegeerte.’ (Inl. p. 13)

Geeft de wijsbegeerte dan geen antwoorden, welke onmogelijke vragen stelt ze dan eigenlijk? Wat zijn filosofische vragen? Ook dat staat nog niet vast. Natuurlijk niet; zouden we haarfijn weten wat te vragen, dan was daarmee de juiste richting naar het goede antwoord al gegeven. Hoe ver het antwoord dan nog verwijderd was, en hoeveel denkwerk er dan nog verzet zou moeten worden, we zouden in ieder geval weten op de goede weg te zijn. Maar weten we dat? ‘De wijsbegeerte vestigt zich - daarom - op de plaats, waar het antwoord nog niet de zinvolheid van de vraag bewezen heeft.’ (Bijna p. 54)

Verhoeven sluit zich met deze opvatting over wijsbegeerte zowel aan bij een groot stuk filosoferen vooral van de oudheid, als af van een goed deel van de moderne filosofie. Was het niet Descartes, volgens de leerboekjes immer nog vader van de moderne filosofie, die zocht naar een ‘fundamentum absolutum inconcusum’, naar zekerheid; naar basisbegrippen die ‘clarae et distinctae’, helder en duidelijk waren. Duidelijkheid - waar bijvoorbeeld het positivisme, de wetenschapsfilosofie, de analytische filosofie naar streven - is voor Verhoeven niet iets waar hij onverdeeld de lof van zingt. ‘Zodra de verafgoding van de duidelijkheid begint, vallen er slachtoffers.’ (Bijna p. 30)

Bij Verhoeven vinden we geen zelfverzekerde of vanzelfsprekende beweringen. Wat echter niet zeggen wil dat hij er daarom een onduidelijke stijl op na zou houden van denken of zich uitdrukken. Er is niets vaags bij hem. Integendeel, zoals Wam de Moor reeds terecht in De Tijd schreef, heeft zijn werken iets van het bestijgen van een wenteltrap: langzaam cirkelt hij om iets heen daarbij steeds weer andere uitzichten op het besprokene en bedachte gevend. Voort-

durend ook vat hij zijn gedachtengang samen in alleszins duidelijke, heldere, ja vaak boude korte uitspraken. Toch zou je uit zijn werk nooit aforismen los kunnen peuteren. Ze staan er wel in, maar hebben enkel betekenis als kristallisatiepuntjes, en worden enkel en pas begrepen vanuit de context. Zo bij voorbeeld: ‘Ruzies gaan nergens over’.

Dat Verhoeven de tegenkant van ons gedurig zoeken naar duidelijkheid en zekerheid ziet en bedenkt, wil dus geenszins zeggen dat hijzelf een obscuur of zelfs murmelende of mummelende zeurpiet zou zijn.

Zijn filosofische bronnen zijn geen ‘heldere’ denkers als de nooit door hem geciteerde Engelse denkers, of als Wittgenstein die, als hij hem al aanhaalt, ofwel op zijn vestje getikt ofwel wat moeizamer uitgelegd wordt. Gefilosofeer met de hamer, zoals Nietzsche doet, dat is niets voor Verhoeven. Tegen die laatste doet hij zelfs onredelijk onaangenaam. (Bijna p. 11)

Filosofisch ingedeeld en keurig geëtiketteerd behoort Verhoeven bij mannen als Sokrates, de kardinaal van Cusa en Martin Heidegger.

Als Verhoeven zich wel eens badinerend een sukkel noemt is dat een houding die we Sokrates ook vaak zien aannemen; en die destijds al evenveel aversie en onbegrip opriep. Een houding die zich grondt op het besef dat wijsbegeerte is weten niets te weten. Nicolaus von Cusa (Cusanes) schreef daarover zijn ‘De docta ignorantia’ waarin de, door Verhoeven met instemming aangehaalde, zin staat: ‘Hoe dieper wij overtuigd zijn van onze onwetendheid, des te meer naderen wij tot de waarheid zelf.’ Verhoeven tekent daarbij aan dat ‘als wijsbegeerte één functie heeft is het deze: het ontstaan van een dogmatisch denken tegen te gaan.’ (Bijna p. 39)

En dat doet Verhoeven. Op een waarlijk briljante wijze in zijn *Tegen het geweld.* Of ook heel raak in *Voor eigen gebruik*, waarvan het eerste opstel, een zelfgeschreven interview, wellicht een van de beste inleidingen op zijn werk is.

Dat denken, dat geen houvast heeft aan dogma's, begrippenkaders, systemen en derzulke meer - ze juist afbreekt - dat denken is zeker niet, zoals Carel Peeters het misvormt, dom gemummel en trouw aan warme nestgeur. Peeters is, in dit geval, een slechte of sterk bevooroordeelde lezer. Laat hem eens een passage als p. 154 van de *Inleiding in de verwondering* naslaan waarin sprake is van het menselijke wonen. Daar, onderaan de bladzijde, worden de bekende gedachten van o.a. Bollnow, Bachelard en van der Kerken - die allen een filosofie van het wonen beschreven - bekritiseerd. Waarom? Omdat ze ‘in feite blijven steken in een elegisch heimwee naar het mythisch wonen, het warme nest’... En dat is niets voor Verhoeven, die is met en door zijn verwondering het nest uitgevallen en stelt de terugkeer daarin steeds maar weer uit. Juist dat niet in een warm nestje liggen te mummelen, maar het gevoel van volledig en voor altijd uit dat nest verdreven te zijn, dat onbehagelijke veraf zijn van die beschermende nestwarmte, is de oorzaak en motor van Verhoevens denken. Daarbij haalt hij instemmend een gelijk geluid van Hegel aan: ‘Der Geist bringt sich hervor, er macht die Entfremdung seiner selbst durch.’

Verhoeven schrijft en blijft schrijven omdat hij er nog niet en nooit ‘is’. Voor hem is de weg altijd beter dan de herberg. Hij moet wel denken, juist omdat hij die nestwarmte voor altijd mist. ‘Wij moeten wat wij missen’ schrijft hij zelf (Inleiding p. 160) en tekent erbij aan dat het Grieks voor ‘missen’ en ‘moeten’ hetzelfde woord gebruikt.

Ik vraag me, tenslotte, af of Verhoevens heilige moeten niet zelf inhoudt dat we gevoegelijk wel wat meer kunnen missen. Verhoeven als krantenschrijver en als veelschrijver kan ik missen; daar hebben we er al veel te veel van. Misschien moet hij een voorbeeld nemen aan de door hem zo verguisde Nietzsche. Ook die wilde

zo graag zo veel mogelijk en zo opzienbarend mogelijke boeken de wereld inzenden. Ik weet niet, en hoop niet, of ook Verhoeven zijn denken door zulke motieven belet zich werkelijk te verdiepen en te rijpen. Maar waar die driftige nijging vandaan komt elk jaar een boek de wereld in te sturen is me een raadsel. Zegt hij niet zelf (Inleiding p. 13) direkt na zijn definitie van filosofie: 'Filosofie is een radicaliseren van de verwondering naar alle kanten. Zij is de hardnekkige langzaamheid'...

Maar die langzaamheid heeft ook zijn voornaamste voorganger, Heidegger, niet belet een waarlijk negentiende eeuwse arbeidskracht aan de dag te leggen: zijn verzameld werk verschijnt thans in meer dan tachtig delen! Uit het zojuist verschenen 55-ste deel (over Herakleitos, en stammend uit zomers van 1943 en '44) haal ik tenslotte wat daar op bladzijde 190 staat:

> Ein Geschlecht der Langsamen muss erwachen, wenn uns die Uebereilung des Wirkenwollens und des geschwinden Zurechtmachens, wenn uns die Gier nach raschen Auskünften und billigen Lösungen nicht fortreissen soll ins Leere oder abdrängen in die Flucht zum nur noch herrkömmlichen Meinen und Glauben, das lediglich Ausweg bleibt, aber nie Ursprung wird und nie werden kann.

Bibliografie

Symboliek van de voet (dissertatie, 1957)
Symboliek van de sluier (1961)
Rondom de leegte (1965)
Het grote gebeuren (1966)
Inleiding tot de verwondering (1967)
Tegen het geweld (1967)
Leren leven met de dood? (in 'De Tijd' 1968)
Omzien naar het heden (1968)
Afscheid van Brabant (1968)
Voor eigen gebruik (1969)
Bijna niets (1970)
Het leedwezen (1971)
In tegenspraak (in 'Raam' febr.-mrt. 1971)
Zakelijkheid en ethiek (1971)
Het gewicht van de buitenstaander (1972)
Het axioma van Geulincx (1973)
Parfilosofen (1974)
De resten van het vaderschap (1975)
Een vogeltje in mijn buik (1976)
Boven de boomgrens (1977)
Een verleden als bezit (1977)
Folteren om bestwil (1978)
Herinneringen aan mijn moedertaal (1978)
De schaduw van een haar (1979)

De poëzie is wat moet en niet kan
De nieuwe bundel van H.H. ter Balkt
Hans van de Waarsenburg

In BZZLLETIN 60 (november 1978) verscheen een nogal onthullend en zeer openhartig interview van Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper met de dichter H.H. ter Balkt, die voorheen opereerde onder het pseudoniem Habakuk II de Balker. In datzelfde jaar publiceerde H.H. ter Balkt bij de Ravenburgpers te Arnhem de gedichtencyclus *Joseph Beuys.* Een tweetalige uitgave met in zeefdruk uitgevoerde illustraties van Joseph Beuys zelf. Deze gedichtencyclus vinden we terug in de in december 1979 verschenen bundel *Waar de burchten stonden en de snoek zwom.* Een omvangrijke bundel, ditmaal gepubliceerd onder de naam Ter Balkt. In genoemd interview komt een nogal typerende uitspraak voor, over wat poëzie nu eigenlijk moet zijn:

> Poëzie moet duidelijk zijn, het moet hartbrekend zijn, en het moet appeleren aan het verstand. Maar niet in hoofdzaak. De hoofdzaak is dat het poëzie is; poëzie is een plaats van warmte. Poëzie is gewoon: ‘Kom maar, nou, kom dan?’

Op de achterflap van *Waar de burchten stonden en de snoek zwom* staat het volgende credo te lezen:

> Alles is één. Daarom mag blik meedoen en zilver meedoen, de benzinepomp en de vogelschrik, het kruispunt en de zandweg; het stof; het uranium; de snoek, de marskramer en de stad Londen.
> Want de poëzie is wat moet en niet kan, wat zou moeten kunnen maar niet mag, wat kan en niet moet, wat welvoeglijk is en niet passend, wat korrekt is maar onfatsoenlijk.

Het is duidelijk dat Ter Balkt in zijn poëzie geen enkele begrenzing duldt. Dat hij zich aan geen school of stroming wil onderwerpen, alhoewel Ter Balkt in het genoemde interview zich er niet voor schaamt om zichzelf als ‘discipel van de Lichtdrager’ (=Lucebert) te zien. Dat Ter Balkt schatplichtig is aan de Vijftigers steekt hij niet onder stoelen of banken:

> Ik geloof dat de lijn van vernieuwing of verversing in de Nederlandse poëzie min of meer vanzelfsprekend over Vijftig loopt, en zeker dwars door het werk van Lucebert. De schrik slaat me om het hart als blijkt dat allerlei Amateurs en Nieuwelingen op de weg weer helemaal opnieuw beginnen: sonnetten en de rest en niemand die nu nog van Vijftig weet.
>
> (...)
> Maar niks hoor; het hele door Vijftig doorgeranselde zogenaamde poëtisch arsenaal is back in town.
> (...)
> Terwijl het werk toch met de plattegrond van de oude atonalen verder moet gaan, en niet met de ruiterij van hobbelpaarden van Propria Cures en de kudde ganzen - schrijvend met elkaars ganzeveer.

Het is niet zonder genoegen dat ik deze citaten hier aanhaal. Ter Balkt kon misschien toen nog niet helemaal vermoeden, wat zich nu in volle hevigheid ontplooit: een gewelddadige poging tot 'ausradieren' van de 'Beweging van Vijftig'; een poging tot wegretoucheren die bepaalde geschiedkundigen uit het verleden van de U.S.S.R. niet zou hebben misstaan. Er wordt opgeroepen tot 'Herstel met de Traditie', alsof de Vijftigers niet uit beste literaire tradities voortkwamen! (Overigens houd ik niet van 'Herstelbeweging(en)').

Het is misschien daarom geen toevalligheid, dat in de laatste maand van de Zeventiger jaren de nieuwe gedichtenbundel van Ter Balkt is verschenen. Het lijkt een ferme gongslag tot besluit van die Zeventiger jaren, want deze omvangrijke bundel biedt de lezer heel wat kwaliteit en reduceert met de kracht van een moker het opgeschroefde, kitscherige rijmwinkeltje van die Zeventiger jaren tot nul. *Waar de burchten stonden en de snoek zwom* is een manifest vol zeggingskracht en heeft een monumentale allure. Opnieuw bewijst Ter Balkt zijn dichterlijk en ambachtelijk vakmanschap door zorgvuldige constructie en vormgeving. Zijn gedichten staan, zijn burchten, waar de rattetandjes van de Poëtische Herstelbeweging op zullen breken.

Zeker zijn langere gedichten staan soms als 'kathedralen', waarmee expliciet naar het openingsgedicht *Katten bouwden de kathedralen* verwezen wordt:

> In de Zilveren of Gouden Codex
> of in "t Boek van de Gestippelde Sporen'
> daar willen wij afwezen
> staat het opgeschreven,
> met letterstreepjes verhaard
> door ontelbare winters
> op veel plaatsen gevlekt
> door de dronk uit een vogelkeel
> 'Katten bouwden de kathedralen'

De bundel bestaat uit twee afdelingen: 'Onze hersens die in het hoofd zijt, bid voor ons dat het niet afvalt' en 'Joseph Beuys'.

De eeste afdeling toont een grote verscheidenheid aan onderwerpen. Ondanks deze verscheidenheid hebben deze gedichten toch iets zeer herkenbaars, bijna iets vertrouwds. Waarschijnlijk omdat Ter Balkt het grondmateriaal voor zijn gedichten put uit vaste bronnen: zijn jeugd, doorgebracht op een boerderij in Twente (zoals dit expliciet aan de orde

kwam in zijn debuutbundel *Boerengedichten*); de Keltische en Angelsaksische wereld; de oerelementen steen, water, vuur; de pré-historie; de Middeleeuwen. Tijd is voor Ter Balkt niet de tik van een seconde, tijd is voor hem een bewustzijn, waarin heden en verleden samenvallen; het persoonlijke heden en verleden in samenhang met dat van de mensheid. In het tijdsbewustzijn van Ter Balkt treft een elementaire solidariteit met de mens, die dwars door alle tijden snijdt. Ik citeer de eerste drie strofen van het prachtige gedicht *De man van Grauballe* (pag. 25/26):

Offers aan de oude goden
muntten uit door vluchtigheid
Opstijgende rook, vruchten des velds
werden snel door de winden doorgedraaid
Toch ligt hier de Man van Grauballe
in zijn glazen kist, als Sneeuwwitje
maar dan leisteenblauw, en geen appel
doofde zijn stem uit maar een zwaard-
houw die zijn keel afsneed
van oor tot oor

Hij werd gevonden in het veen
van Nevelgaard, verweg, naakt en gelooid
door zuur moeraswater dat hem mooi hield
als een prins, en de kramp om zijn mond
overleefde eeuwen van stijgend water
Zestienhonderd jaar dronk hij zuur dras,
een zoenoffer voor de duistere geesten
van de moerassen en hun oevers;
de louche goden van 't geniep en de ongein
De goden daar wilden hun offers rauw

Achter het glas in zijn veenbed
heft hij een wonderbaarlijk blauwe hand
en niet het blauw is het wonderlijkst
maar dat de hand nooit gewerkt heeft:
geen spoor van de hamer, smidsvuur,
hard gegraaf tussen stenen; zó stil
is de hand dat hij een bede lijkt om vrede
en luister wat ik zie, om vrede
De stille hand van de zanger
is een schreeuw om vrede (...)

Het thema tijd in combinatie met de ‘Werdegang’ van de mensheid is een zeer boeiend aspect in het oeuvre van Ter Balkt. Zeker wanneer dit gecombineerd wordt met dat andere thema: de natuur. Ter Balkts verbondenheid met natuur is in deze bundel ook weer een evident feit, zij het, niet zo nadrukkelijk als b.v. in zijn bundel *Groenboek* (1973) of *De gloeilampen/De varkens* (1972). Ik signaleer deze verbondenheid met de natuur (in de breedste zin van het woord) omdat dit wezenlijke element in Ter Balkts werk, evenals de tijdsthematiek, voor een gedeelte de woordkeuze bepaalt. Naast een aanzienlijke feitenkennis omtrent zijn onderwerpen, beschikt Ter Balkt ook over een daarmee samenhangende woordenkennis. Zijn gave om die woorden op de juiste plaats te zetten, in het natuurlijke décor van het gedicht, geeft aan zijn gedichten dat enigszins archetypische karakter. Ook wanneer het heden(daagse) meespeelt of een rol krijgt toebedeeld in zijn gedichten.

De uitbundigheid van zijn eerste bundels is verdwenen; ambachtelijkheid is er voor in de plaats gekomen. Zoals de naam waaronder hij nu publiceert is ingedikt tot Ter Balkt, zo zijn de gedichten ontdaan van alles wat hun helderheid zou kunnen schaden.

Een erg ontroerend gedicht, waarin genoemde elementen voor een groot gedeelte samenvallen, is *Het verdriet regent.* Er is echter nog iets op te merken bij dit gedicht. Een woord als 'verdriet' komt men nauwelijks tegen in de gedichten van Ter Balkt. Woorden en begrippen die door veelvuldig gebruik een hoog slijtagegehalte hebben, waar de werkelijke inhoud van is uitgehold en die dikwijls een *persoonlijk* karakter hebben, gebruikt hij zelden.

Het verdriet regent

Het verdriet
regent op een klein afdak
en op een groot dak
Over de ruïnes en daken

Een Lap zit in zijn hut
De zon brandt als Italië
Alles is met ijs gewapend
Met schotsen en lachen

Een dode keizer met dolken gestoken
ligt als een rode doek op zijn drempel
De eeuwen verdampen als plassen
benzine

Op de lippen verdampt het glimlachen
als jouw kist in de grond, vader
Een Lap zit in zijn hut, neuriënd
Neuriënd slijpt hij zijn bijl

Romeinse dagen aan het wiel,
aan de raderen. Romeinse dagen
verdampen in het blikveld,
als benzine

Virussen op mars passeren
dertien slapende dorpen
Een nijptang in de heide
geeft de val van de timmerman aan

Iemand vond een rat in de melk
Een ander hoestte bloed op van soldaten
De Val van Constantinopel woedde
in iemands lever

Het verdriet regent op de daken
De Lap zit in zijn hut, neuriënd
Hij slijpt zijn bijl onder koude sparren
en bekommert zich noch om jou noch om mij

(pag. 28/29)

In dit gedicht wordt het persoonlijke verdriet, de leegte opgelost in tijd. Tijd waar de dichter een onderdeel van is; tijd die ook hem tenslotte zal doen oplossen. Wars

van sentimentaliteit is Ter Balkt een dichter die echt kan ontroeren, daarom moet misschien alles uit de omringende wereld meedoen.

Dit wordt in de tweede afdeling 'Joseph Beuys' nog eens extra onderstreept. In een grote brede zwaai doseert Ter Balkt al zijn dichterlijke mogelijkheden in deze - afgeleide - cyclus. Centraal staat het werk van de uit Kleef afkomstige (duivels)kunstenaar Joseph Beuys; die in zijn beeldende

kunst gebruik maakt van alles, wat hij gebruiken kan, mits de door hem gemaakte keuze maar werkt, effect heeft op de toeschouwer, de betrokkene. Ter Balkt heeft zich in zijn element gevoeld. Zijn grote beeldende vermogen moet in Beuys een inspiratiebron hebben gevonden. Het omkeereffect zoals Beuys dat in een zin heeft neergelegd: *Als je je gesneden hebt verbind dan niet je vinger maar het mes* heeft zeker voor een dichter als Ter Balkt enorm prikkelend gewerkt.

H.H. ter Balkt

Het veld

Oude grijze rivierarm
kraakt de ribbekast van Kleef.
Pesticidenwinter;
het hart rust onder de eg.

Het veld is een blauwe mand.
Het veld is een grauwe eg.
Om het veld staan haaietanden
van doornappel, vuilbes, asfalt.

De regens merken het veld,
dat kraakt met zijn stelen.
Hard gewaai in de vuilbes,
de boeren eten ''s konings koren'.

Het veld is van beenzwart.
De regens zijn van glitter.
Er rusten zinken uiltjes
en een paard van geelkoper.
(...)

(pag. 69)

Naast dit fragment van *Het veld* staan er in deze tweede afdeling veel andere prachtige gedichten: *Hoe een wijnkelder te beginnen*, *Het huis*, *Het sneeuwspel*,

Het hart en *Blauw kistje uit Archangel.* Dit laatste genoemde gedicht, dat ik voor het eerst in 1978 door de dichter zelf hoorde voorlezen, en dat toen diepe indruk maakte, blijkt bij lezing en herlezing een gedicht van 'klassieke' allure:

Blauw kistje uit Archangel

O leven jij breekt me. Ja, jij!
Wie anders.

Kwam naar de sneeuwstad Riga of Archangel.
Kocht een porceleinen kistje

blauw als de naam Archangel. Mij heugt
nog de winkel, de zijstraat en het jaar,

1859. Blauwe stenen doos uit Archangel.
'Zulk blauw wordt nooit meer gemaakt'.

Niemand verbaast dat. Wie, later
kan zulke ogen hebben als jij.

En altijd sneeuwt het. Is het geen
dwarrelen van vlokken dan wel van leugens.

Ze zullen zeggen Riga en 't was Archangel;
want alles zullen ze veranderen.

Archangel en niet Riga; 3 december,
Ik weet het zeker, ik kocht het voor jou

liefste van nu en later; blauwe sneeuw
ga niet vallen. Van dat kistje

met blauwe bloemen; zwaar lijkt het
maar zo licht. Ons schip heette De Hoop;

ik stierf eerst, jij later
maar laat het er nog zijn, mijn doosje

mijn kistje met de bloemen en ranken
gekocht voor de liefste

in 1857
nee, 1859

Nooit gaan de jaren voorbij. Het leven
breekt nu iemand anders

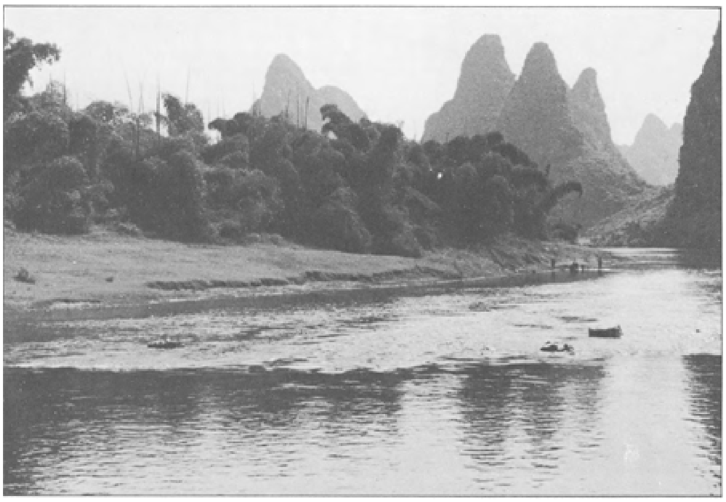
in Riga
of in Archangel.

(pag. 79/80)

Tien jaar na zijn debuut schrijft Ter Balkt soberder, doordachter, waardoor zijn poëzie sterker en krachtiger is geworden. Ter Balkt heeft zich ontwikkeld tot een vakman bij uitstek. Hij is een dichter van klasse. *Waar de burchten stonden en de snoek zwom* bewijst dit, gedicht na gedicht.

H.H. Ter Balkt: *Waar de burchten stonden en de snoek zwom*, De Harmonie, 96 blz., f. 18,90

Chinese schrijvers op de golven van mogen en niet mogen
Margaretha Ferguson



Kweilin is een oude stad in het Zuidchinese bergland. Bij aankomst op het vliegveld wordt de horizon meteen bepaald door steil oprijzende slanke heuvels. Het raam van de hotelkamer biedt uitzicht over een bochtige rivier en weer die hoge bergvormen, in onregelmatige rijen achter elkaar, soms met afgeplatte toppen, vaak uitlopend in scherpe spitsen. Er valt niet aan te ontkomen. Kweilin, met zijn driehonderdduizend inwoners na de bevrijding (1949) van een consumerende omgevormd tot een producerende gemeenschap, is voor de reiziger de plaats waar gebergten, rivier, bamboebossen en rijstvelden bovenal estetische gewaarwordingen opwekken. Ochtendnevels, helder zonnelicht, avondschemer, doen het landschap voortdurend veranderen van atmosfeer, maar de overweldigende inwerking blijft.

Op het programma staat een tocht over de Li Kiang Rivier. In een grote bus rijden wij over smalle zandwegen tussen de bergen door naar de aanlegplaats van de boot. Daar is het een beetje modderig en glibberig, de loopplank is smal, twee Chinese heren houden ieder het uiteinde vast van een bamboestam, zo hebben we een leuning. Is er geen passagier dan wordt de stam neergelegd.

Urenlang varen wij over de rivier, temidden van u raadt het al. Bamboebossen op de oever met dicht naar elkaar toegebogen stammen hebben dezelfde grillige, inzichzelfgekeerde vormen aangenomen als de karstgebergten. Vanachter bochten komen ons bijna geluidloos jonken en sampans

tegemoetgevaren, ook vlotten glijden langs, bestaande uit enkele aan elkaar gebonden stammen, voortbewogen en bestuurd door een man met een lange vaarboom. Er zijn stroomversnellingen en stenige ondiepten die soms boven het water uitsteken, er moet zorgvuldig gemanoeuvreerd worden, niet alleen met onze eigen boot maar ook met een tweede soortgelijk vaartuig waarop zich, goddank onhoorbaar, Amerikaanse toeristen bevinden, en dat met een lang touw door ons wordt voortgesleept. Drie mannen achter ons op de brug houden zich kalmpjes bezig met het bedienen van een stuurrad, af en toe geven zij een aanwijzing; voorts brengen zij de tijd door met onophoudelijk converseren, sigaretten roken en het vermalen van vooraf-hapjes en rijstlunch tussen grote tanden en vaak zichtbare gouden kiezen.

Urenlang roerloos gezeten op een harde houten bank terwijl het langs mij varend landschap mij op datzelfde moment al vervult met heimwee besef ik dat wij hier worden aangeraakt door, niet de Chinese schilder- en dichtkunst, de Chinese wijsbegeerte zelve, maar door de werkelijkheid, de ‘natuur’ waaruit de ‘cultuur’ is ontsprongen. Cultuur en natuur zijn hier ook niet onderhevig aan allerlei kunstmatige scheidingen. Dat is, onder meer, waar te nemen aan de duizenden, in de rotssteen soms ingekerfde, soms daaruit uitgehouwen portretten en beelden vooral van manlijke en vrouwelijke boeddhistische figuren.

Terug in Kweilin loop ik een boekhandel binnen. Dat is een brede, ondiepe ruimte. De vorm is typisch Chinees, die vind je in de architectuur vaak terug: vanuit de achterwand wijken de zijwanden naar voren schuin uiteen, als armen die zich verwelkomend naar je uitbreiden. Een lange rij toonbanken volgt gehoorzaam die lijn. De koopwaar is over die toonbanken met glazen vitrines en rekken daarachter ordelijk onderverdeeld, hier zijn briefkaarten, plattegronden, kaarten en papierknipsels, daar kinderboeken, maar hoe de boeken verder zijn gerangschikt onttrekt zich, bij ontstentenis van enige kennis der Chinese taal, geheel aan mijn waarneming. Evenmin kan ik de vele klanten die levendig converseren met elkaar en met het winkelpersoneel, onderscheiden naar eventueel uiteenlopende sociale status en ontwikkelingspeil. Zijn het studenten? Boeren? Straatverkopers? Chirurgen? Huismoeders? Actrices? Voor het ongeoefend oog lijken al deze menssoorten nogal op elkaar; er zijn boerenmeisjes zo beeldschoon en verfijnd, met smetteloze perzikhuid, er zijn straatverkopers met zulke boeiende wijze gezichten, er zijn professoren die tijdens hun uiteenzettingen bijvoorbeeld over accupunctuur ons zo jong en argeloos aanblikken, dat ik hen, los van hun functie, binnen een boekenkopende menigte, niet op hun ‘soort’ zou kunnen determineren.

Wel is het verantwoord vast te stellen dat er enorme belangstelling is voor allerlei leesvoer, bij alle leeftijdsgroepen. Twee broertjes van ca. vier en zes jaar klemmen blij ieder een groot kinderboek onder de arm. Even later slaan ze er elkaar mee om de oren.

> Mijn generatie die zich verdrong in de Kai-ming Boekwinkel in 1936 vocht om een verzameling te pakken te krijgen van Sjen Tsjoeng-wen's *Korte Verhalen*, of een anthologie van Loe Sjuun's bijtende essays... net zoals de jonge generatie van de Volksrepubliek nu, hongerden we naar leesstof... Tegen het eind van 1936 verscheen er plotseling zo'n overvloed aan herdrukken dat de boekwinkels ze niet meer konden bergen en de straatstalletjes ze tegen sterk verlaagde prijzen van de hand gingen doen. Klassieke werken van duurzame waarde, maar ook goedkope rommel. Plotseling verspreidde iemand het gerucht dat dit allemaal uit Japan

> afkomstig was, dat de Japanners de lezende wereld van China met opzet hadden overspoeld met dit waardeloze spul om de geest van de Chinezen te demoraliseren en zodoende hun weerstand te verminderen. Sommige mensen beweerden zelfs dat de bladzijden waren behandeld met een vergif dat de lezer aan deze boeken verslaafd zou doen raken en dan maken dat zijn hersens langzaam wegrotten... Die boekenstalletjes werden bestormd en in brand gestoken. Wekenlang hing over de stad de zwarte walm van de vuren, de eerste manifestatie van oorlogshysterie in dat deel van China's binnenland...

Kai-yu Hsu, de auteur van bovenstaand fragment, is een Chinese schrijver die, nadat hij in zijn jeugd een deel van de Chinese revolutie heeft meegemaakt, in de jaren veertig in Amerika terechtkwam en daar is gebleven. Dertig jaar later, in 1973, brengt hij voor het eerst een bezoek aan zijn vaderland. Daarvan doet hij verslag in *The Chinese Literary Scene*, *A Writer's Visit to the People's Republic.* Dat is een alleraardigst boek geworden, bij uitstek geschikt om de westerse lezer in te leiden in die uiterst gecompliceerde Chinese samenleving waarin literatuur, politiek, persoonlijke lotgevallen en maatschappelijke gebeurtenissen onontwarbaar met elkaar zijn vervlochten. Kai-yu Hsu is geen dogmatisch maoïst, maar hij maakt zich allerminst schuldig aan de minstens zo dogmatische verkettering van de huidige toestanden door figuren als Karel van het Reve en Simon Leys die bij het westerse, zich intellectueel noemende publiek, zo'n willig oor vindt.

Kai-yu wijst erop dat zowel in de vroegere traditionele als in de huidige socialistische literatuur de personages weliswaar zijn gewijzigd, maar

> zowel de nieuwe als de oude voorbeelden van menselijk gedrag zijn onzelfzuchtig in hun toewijding aan hun leider en hun land... sterke en bekwame vrouwen uit de militsija hebben de plaats ingenomen van tedere, mooie, in liefdesdromen verzonken maagden. Er is tegenwoordig heel weinig kalme contemplatie van de schoonheden der natuur; de heuvels en stromen zijn overdekt met voedingsgewassen en hydraulische dammen... de nieuwe Chinese dichter zucht niet langer om afgevallen bladeren en de wegkwijnende maan, maar het visioen van een onmetelijke boomgaard vol zwaar met fruit beladen bomen vervult hem met extase... En zolang de herinnering aan hongersnoden niet is uitgewist kan de extase van de dichter universeel worden gedeeld, en kunnen wij ook in dichtregels hierover ware literatuur ontdekken.

Kai-yu gaat op zoek naar schrijvers die hij in zijn jongelingsjaren heeft meegemaakt, sommigen zijn geëclipseerd, verbannen of overleden, anderen vindt hij terug zij het dat niemand in de literaire wereld onberoerd is gebleven door de stormachtige ontwikkelingen zoals de Laat Honderd Bloemen Bloeien-periode en vooral de reacties daarop, en de Culturele Revolutie.

Ieder mens heeft tenslotte recht op groei, ontwikkeling en verandering van inzichten. Niet iedere schrijver die in het maoïseringsproces van de literatuur, al of niet door ‘heropvoeding’, tot zelfkritiek en verandering in zijn werk is gebracht, hoeft daarom te worden beschouwd als een slachtoffer van, of een meeloper in de machtsstrijd. In zijn *Introduction: In Search of China's New Literature* geeft Kai-yu Hsu een korte maar duidelijke en begripsvolle samenvatting van die voortdurende golfbeweging waarin China ook nu nog verkeert, en waarin dan deze, dan die stroming zo

oppermachtig bovenkomt. Zelf hoorde Hsu in zijn jeugd kennelijk tot wat door de marxisten is bestempeld als ‘bourgeoisie’, want niet alleen kreeg hij onderwijs, hij kreeg ook nog middelbaar en hoger onderwijs; maar de literatuur verschafte hem nieuwe inzichten in zijn eigen situatie. Een klasgenoot van eenvoudige afkomst die opviel door zijn scherpe geest verliet tot algemene verwondering plotseling de school en moest kruiden gaan verkopen. Toen lazen we Lao Xiang's *Een dorpsjongen gaat van school af*, over de tirannie der onwetendheid die het verdere onderwijs aan een elfjarige dorpsjongen onmogelijk maakte toen de methodes gemoderniseerd werden.

> Ik keek naar de boodschappenjongen in onze huishouding, die de jongste zoon was van onze pachtboer - hij was ook elf! Mijn jonge brein zag een lichtende flits van de waarheid, de waarheid over het leven en al zijn lelijkheid, en voor de eerste keer meende ik te begrijpen wat het betekent op boeddhistische wijze een religieuze bekering door te maken, een plotseling verlichtworden en ontwaken te ervaren.

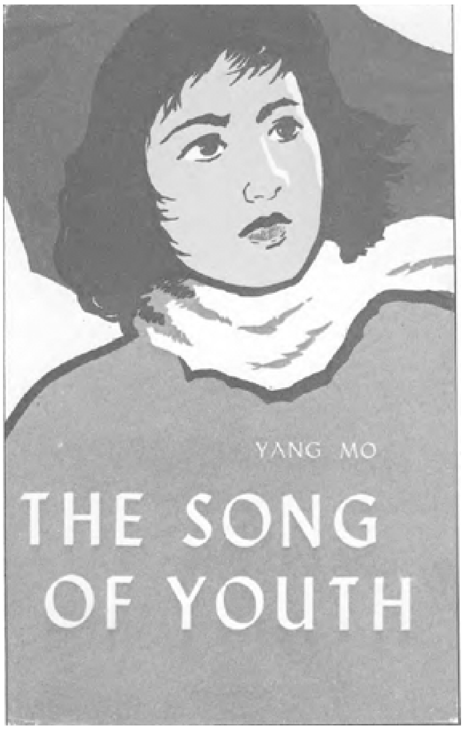
Dit boek werd gepubliceerd in 1975, het zes maanden durend bezoek aan China viel in 1973. De Culturele Revolutie was toen al op de terugweg, maar met de ‘Bende van Vier’ die toen nog niet als zodanig werd onderkend, nog aan de macht. Je ziet als het ware het getij al ietwat keren, maar nog lang niet overal. Uiterst curieus is het hoofdstuk: *No more Generals and Emperors on Stage*, dat gaat over de uit velerlei volksopera's samengegroeide *Peking Opera* die in 1979 in Nederland 16 totaal uitverkochte voorstellingen heeft gegeven. Zoals bekend was in 1973 het repertoire beperkt geworden tot enkele stukken waarvan de tekst herhaaldelijk was herschreven tot er tenslotte puntgave revolutionaire heroïek was geleverd. ‘Het publiek dient eerste en laatste beoordelaar te zijn,’ kreeg Hsu te horen, ‘en het publiek wil de nieuwe opera’. Te oordelen naar de lange rijen voor de kassa's overal in China, schrijft Hsu, moet men wel toegeven dat het publiek overal overweldigend enthousiast is. Iets wat ik, M.F., uit eigen ervaring in 1974 kan bevestigen toen ik in een uitverkochte zaal in Sjang-hai zo'n opera-voorstelling bijwoonde. Maar wat zien we nu in 1979? Keizers en generaals zijn weer volop terug op het podium. En de artiesten van de tot vroegere vormen herboren Peking-Opera zeggen: het publiek was beu van die oude revolutionaire stukken, kijk maar hoe de mensen de theaters nu bestormen. En dat kan ik alweer bevestigen, zowel uit eigen ervaring bij alle 16 voorstellingen in Nederland als bij een in oktober 1979 bijgewoonde voorstelling in Peking. Het is waarschijnlijk juist aan de buitenstaander beschoren, vooral wanneer de machtsverschuivingen zich binnen enkele jaren voordoen, van al deze ideologische bewegingen het betrekkelijke in te zien. De Chinese kunstenaars zelf moeten daarentegen met heel hun denkkracht en met een elastisch scheppingsvermogen zich inspannen om, op straffe van niet-kunnen-werken, niet-kunnen-publiceren, niet-in-eigen-omgeving-kunnen-blijven, soms zelfs niet-in-leven-kunnen-blijven, zich te handhaven.

De Chinese opera

De wisselende ideologieën, en dit geldt niet alleen voor de kunsten, bedienen zich over het algemeen van sterke zwart-wit-beïnvloeding, iets wat wellicht noodzakelijk is om deze bijna één miljard mensen ergens van op de hoogte te brengen. Had ik niet uit eigen ervaring in 1974 een voortreffelijke voorstelling meegemaakt van de Peking-Opera dan zou ik de mij herhaaldelijk gedane mededeling dat de Peking-Opera tien jaar lang 'heeft stilgelegen', kritiekloos hebben aanvaard. Als je de huidige stemmen op je laat inwerken zou ongeveer heel China minstens tien jaar lang verlamd hebben gelegen door de Culturele Revolutie en haar gevolgen. In feite zijn er overal in die jaren nieuwe huizen gebouwd, nieuwe communes opgericht, nieuwe ontdekkingen gedaan en in praktijk gebracht, nieuwe muziekstukken gecomponeerd en nieuwe boeken gepubliceerd. Zij het in veel te gering aantal, en gekneveld door rigide voorschriften.

Maar voor de westerse lezer, niet op leven en dood erbij betrokken, is het fascinerend bij Kai-yu Hsu bijvoorbeeld te lezen hoe de orthodox-maoïstische schrijver Hao Ran zijn oeuvre heeft opgebouwd in volledige toewijding aan de Yenan-uitspraken van Mao Tse-Toeng. In 1973, toen Hsu met hem praatte, moet hij op een hoogtepunt in zijn loopbaan zijn geweest, van zijn tweede roman waren binnen een jaar vier miljoen exemplaren verkocht.

Op de toelichting op en de gesprekken met diverse schrijvers laat Hsu een fragment volgen van hun werk, hetzij proza, hetzij poëzie, waaruit de lezer zich een goed beeld kan vormen van wat er aan de hand is. De schrijfster Yang Mo is een van diegenen welke de op haar uitgeoefende kritiek heeft geaccepteerd. In 1957 publiceerde zij *The Song of Youth* een uitvoerige, eenvoudig geschreven maar veelomvattende roman over de strijd in de jaren dertig die op twee fronten moest worden gevoerd: tegen de Japanse invallers, en tegen de nationalisten onder leiding van Tsjang Kai-Sjek die zich niet of te weinig verzetten tegen de Japanners, en zich keerden tegen hun communistische, voormalige bondgenoten en landgenoten.



De heldin, Lin Dao-jing, is weliswaar het kind van een arm boerenmeisje, maar dat boerenmeisje is zo mooi dat zij de hartstocht opwekt van een rijke landheer, hij neemt haar gewoon met geweld mee naar zijn huis, verwekt Dao-jing, en als ook dat kind erg mooi belooft te worden dat het misschien voordelig kan worden uitgehuwelijkt, zetten de landheer en zijn eerste vrouw de moeder van Dao-jing op straat en geven het meisje-een dure opvoeding. De schoonheid van Dao-jing speelt haar in dit bourgeois-milieu voortdurend parten, zij wordt aan alle kanten en vanuit verschillende motieven belaagd. De belevenissen die zij heeft en haar reacties daarop, ook later tegenover haar vaste vriend, zijn gewoon exemplarisch voor het feminisme, ook nu en hier. Dao-jing wordt op de duur een honderd procent revolutionaire strijdster, in de juiste maoïstische lijn. Tijdens de jaren dertig namelijk heerste er onder de revolutionairen nog een veelheid aan opvattingen, zowel over strategie, na te streven doel, als over de juiste mentaliteit. Yang Mo schetst een zeer breed beeld van de revolutionaire strijd. Zij geeft ruimte aan de verschillende types en hun al dan niet edele aandriften, hun aarzelingen en onzekerheid, en hun vaak ongelooflijke moed. Zij beschrijft in detail hoe Dao-jing van een tamelijk naïef idealisme uitgroeit naar vastberaden communisme, hoe ze bij massale demonstraties zich werkelijk één gaat voelen met ‘boeren, arbeiders en soldaten’. Maar Lin Dao-jing verkeert zelf toch in een studentenmilieu, in een bevoorrechte klasse dus, en dat Yang Mo een dergelijke figuur, met de daarbij passende ‘bourgeois-taal en sentimentaliteit’, als hoofdpersoon koos bezorgde haar, na een aanvankelijk kolossaal succes, een even kolossale kritiek tijdens de Culturele Revolutie. Een kritiek die zij in 1973 gerechtvaardigd achtte.

De eerste Engelse vertaling van deze roman verscheen in 1964, de tweede in 1966, de derde (daartussen ligt inderdaad de Culturele Revolutie) in 1978. Een kloek gebonden deel met 613 bladzijden lekkere leesstof, een aantal zwartwit illustraties, een roodzijden lintje als bladwijzer, een apart kaartje met de lijst van de voornaamste personages in volgorde van verschijnen, en een luchtpostbrief, te richten aan *English Section, Foreign Languages Press, Peking (37), The People's Republic of China.* Daarop wordt de waarde lezer medegedeeld dat hij de uitgeverij

ten zeerste zou verplichten door de gedrukte vragen te beantwoorden, eventueel ook bij aparte brief, en zodoende de publicaties van genoemde uitgeverij te helpen verbeteren. De vragen: wat is uw algemene indruk van dit boek? Vindt u de inhoud interessant? Enige suggestie? Is de taal duidelijk en makkelijk leesbaar? Heeft u enig commentaar op binden, formaat en druk? Wat voor soort boeken prefereert u? Behalve naam en adres wordt ook nog het beroep gevraagd, en eventueel nog andere commentaren of suggesties.

Dat is nog eens inspraak geven! Gezien de grote maatschappelijke functie die in China aan het boek wordt toegekend, de *lezer* is net zo belangrijk als, en soms belangrijker dan, de schrijver, lijkt het mij wel waarschijnlijk dat de ingekomen antwoorden ernstig worden bestudeerd en doorgegeven aan de auteurs of aan het schrijverscollectief. Zo is de Chinese letterkunde niet alleen onontwarbaar vervlochten met de daaraan ten grondslag liggende realiteit (het Chinese adagium: *verzinsels zijn geen letterkunde* heeft ook nu nog grote invloed), maar ook met de ontvangst door de lezer. In zijn befaamde roman *Midnight* neemt Mao Tun (ik volg in de spelling van de Chinese eigennamen die welke in de hier besproken uitgaven wordt gebruikt) een breder uitgangspunt in. Er is niet één bepaalde hoofdpersoon door wier gewaarwordingen de visie voornamelijk wordt bepaald, maar het gaat hier meer om een epische schildering van een bewogen tijdperk (de jaren dertig in Sjanghai) waarbij de auteur beurtelings in de huid kruipt van uiteenlopende personages. Die personages zijn hier echter zeer duidelijk vertegenwoordigers van een bepaalde maatschappelijke klasse: van de bovenlaag, voornamelijk bestaande uit industriëlen, financiers en militairen die zó fel anti-communist zijn dat zij, via steun aan het Tsjang-kai-sjekrégime weinig of geen weerstand bieden aan de Japanners (zelfde thema als bij Yang Mo), de daarbij horende vrouwen die getekend worden door hun schoonheid en wuftheid en vaak ingezet als lokmiddel of uiteindelijke prijs; daartegenover de zich bewustwordende, bijna nog in slavernij verkerende maar nu tot rebellie gerakende arbeidersklasse.

Ook deze roman is bijzonder uitvoerig, erg veel plaats wordt ingeruimd aan beurstransacties en alle spanningen die daarmee samenhangen. In *The Song of Youth* waar het milieu dat is van de rebellerende intelligentsia, is er telkens sprake van literatuur, muziek, wijsbegeerte, eigen overpeinzingen over samenleving en politiek. In *Midnight* zijn de personages vooral bezig met zakendoen, geldverdienen - en verliezen, en het daarbij horende, door Mao Tun als decadent getekende society-leven.

Mao Tun, een van de bekendste schrijvers van China, werd geboren in 1896. Al snel was hij aktief in het propageren en bevorderen van nieuwe, revolutionaire literatuur die voor

alles maatschappelijk betrokken diende te zijn. Wanneer zijn door de kritiek als belangrijkste aangemerkte roman *Midnight* verschijnt, in het begin van de jaren dertig, is er een rechts bewind aan de macht. In let wel 1939, dus lang voor er sprake was van Culturele Revolutie en dergelijke, merkt de schrijver tijdens een lezing op:

> De reactionaire regering uit die tijd onderwierp alle publicaties aan een uiterst strenge censuur, en als ik een volledig, openhartig verslag had gegeven van de aktiviteiten van de revolutionairen had ik het boek nooit gepubliceerd gekregen; zodoende, ten einde zeker te stellen dat het wel het licht zou zien, moest ik er tevreden mee zijn er hier en daar subtiele verwijzingen en indirecte toespelingen te laten inglippen. Onder de vele tekortkomingen van het boek is wel een van de meest betreurenswaardige dat het niet mogelijk was de revolutionairen als de voornaamste personages te portretteren.

Mao Tun bleef door de wisselende lotgevallen heen een vooraanstaande rol bekleden en bracht het zelfs tot minister van Cultuur. In 1965 schijnt ook hij het hoofd te hebben moeten buigen voor de stormen van de Culturele Revolutie, maar in 1973 werd zijn naam weer openlijk genoemd. Thans is hij opnieuw volop in de Chinese publiciteit. Het ziet er naar uit dat hij zijn aanvankelijke idealen op het gebied van de literatuur trouw is gebleven, want in 1979 zegt de dan 82-jarige schrijver tegen interviewster Sara Bernard:

> Jonge auteurs schrijven hun mislukkingen vaak toe aan hun gebrek aan techniek, maar naar mijn mening is de grondoorzaak het feit dat zij geen weet hebben van de dialectische relatie tussen de diepte en de breedte van het leven, die zij nog niet hebben kunnen doen samensmelten.

Als voorzitter van de Schrijversvereniging heeft hij ook *na* de val van de Bende van Vier, verklaard dat schrijvers, wanneer zij dat willen, uit vrije keuze ergens heen kunnen gaan, ‘naar het platteland of naar een fabriek, om te schrijven en deel te nemen aan lichamelijke arbeid... dat helpt de schrijvers hun eigen wortels te ontdekken’.

Ook in 1931 verscheen van de vruchtbare schrijver Pa Chin zijn bekend geworden roman *Family.* Pa Chin werd in 1904 geboren als telg van een rijke en erudiete familie. Als jonge volwassene bekende hij zich tot het anarchisme, een richting die ook in het 20ste-eeuwse China nooit sterk op de voorgrond is getreden. Hoewel Pa Chin revolutionair gezien zeker ‘aan de goede kant’ stond, was hij nooit geneigd tot enig conformisme, ook niet met betrekking tot de literaire opvattingen van de marxistische bureaucratie. Zo leidde de kritiek op Pa Chin er tenslotte zelfs toe dat hij in 1968, voor het oog van de televisie en bij het gebeuren aanwezige toeschouwers, gedwongen werd neer te knielen op gebroken glas terwijl hem werd toegeschreeuwd dat hij een verrader was, en een vijand van Mao. Maar ook kon men de schrijver toen horen roepen: ‘Jullie hebben jullie gedachten, en ik de mijne. Dat feit is er, en jullie kunnen daar niets aan veranderen ook al maak je me dood’. Huisarrest volgde, ‘heropvoeding’, maar in het begin van de jaren zeventig kon Pa Chin terugkeren naar zijn huis in Sjanghai waar hij nu nog steeds woont en werkt.

Family speelt zich af in dezelfde periode als *Midnight* en *Song of Youth*, maar het voornaamste toneel van handeling is inderdaad het leven van een traditionele grote Chinese familie waarbinnen een aantal generaties verenigd is in het dagelijks

bestaan, binnen de muren die een totaliteit aan woningen omvatten. Een oudere vorm van 'centraal wonen'

zou je dat kunnen noemen. Maar... met dan wel aan het hoofd de groot- of overgrootvader, wiens macht in die tijd nog zeer groot is. Er is echter al zo'n jaar of twintig (vanaf 1911) een op vele fronten woedend verzet tegen het door tradities in ijzeren klemmen gelegde bestaan aan de gang, en zo kunnen wij in *Family* diepgaand kennismaken met de woelingen binnenshuis en binnen in de ziel, veroorzaakt door grondige onvrede met, en opstand tegen het gezag van de ouden en de vaak ongeschreven doch iedere persoonlijke ontplooiing verstikkende wetten, en machtsstructuren. De afstand tussen meesteres en vrouwelijke bediende, tussen vrouw en man, tussen jongere en oudere broers - hoe een meisje uit de betere standen moet vechten voor middelbaar onderwijs terwijl het volk dan nog totaal ongeletterd blijft - hoe liefdes tragisch worden doordat de machten uit het verleden nog zo sterk zijn dat de onbereikbaarheid van de geliefde vaak leidt tot ongeneeslijk wegkwijnen, of tot zelfmoord... Pa Chin brengt in deze zeer leesbare roman ook weer datzelfde brok China van de jaren dertig invoelbaar heel nabij. Ook zijn beschrijvingen zijn, hoewel beeldend en poëtisch, in mijn ogen soms wel wat sentimenteel, maar ik denk dat dit een juiste weergave is van het gevoelige gemoed van de beschaafde Chinees uit die dagen, waarin zowel decadentie, door westerse invloeden gevoede romantiek als wanhopige rebellie voor de nodige gecompliceerdheid moeten hebben gezorgd.

In 1979, vijfenzeventig jaar oud, verklaart Pa Chin:

> Sedert de Bevrijding (1949) heb ik ook willen schrijven over arbeiders, boeren en soldaten, maar met hun leven ben ik niet vertrouwd. Toen ik een tijdje onder de massa's was gaan leven en terugkwam om erover te schrijven, voelde ik nog steeds dat ik hen nog niet goed genoeg kende, dus daarom hebben dergelijke geschriften van mij niet zoveel succes.

Nu, in deze nieuwe periode, kan hij zich de vrijheid veroorloven te schrijven over een bevolkingsgroep die hij wel goed kent, de intellectuelen; hij heeft dan ook maar liefst twee lange romans onderhanden en wil tevens voor zijn lezers een deel ‘Gedachten’ gaan produceren.

> Als een rusteloze geest dwaalde Xiangzi door de stad en kwam de grootvader van kleine Ma tegen. De oude man trok geen riksja meer, de kleren aan zijn lijf waren nog dunner en versletener dan eerst, hij had een draagstok van wilgehout over de schouder, vooraan hing een oude theepot en achter een vierkante mand met daarin gebakken en gefrituurde broodjes plus een grote baksteen... Toen hij ging praten kwam Xiangzi te weten dat de kleine Ma al meer dan een half jaar geleden was gestorven, de oude man had zijn opgebruikte riksja verkocht en nu ging hij elke dag met thee, broodjes en fruit langs de haltes. De oude man was nog even vriendelijk en voorkomend, maar hij was heel krom geworden, zijn ogen traanden van de wind en zijn oogleden waren voortdurend rood alsof hij juist was opgehouden met huilen.

Dit is een willekeurig gekozen fragment uit *De riksjarenner* van Lao She en hopelijk geeft het iets aan van datgene waarin m.i. de grote kracht ligt van deze roman: de concrete uitbeelding van mensen en hun omgeving zoals de schrijver hen heeft waargenomen met zijn zintuigen: ogen die de kleinste bijzonderheden opmerken en naar voren halen, oren met een zuiver gehoor (dat vertaler Daan Bronkhorst

eveneens eigen moet zijn) voor datgene waardoor mensen al sprekende, zichzelf uitbeelden. Hoor de oude man verder praten over zijn gestorven kleinzoon:

Lao She

> Toen ik jong was, was ik werkelijk vol van een goed hart voor anderen, ik trok me alles aan. Heeft dat zin? Geen enkele. Ik heb ook nog mensen gered, mensen die zich verdronken, die zich verhingen, ik heb ze allemaal gered; word je daarvoor beloond? Nee! ... Ik heb nog steeds het beste voor, maar ik kan zelfs geen klein kind in leven houden. Toen hij ziek werd, had ik geen geld om een goed medicijn voor hem te kopen en ik moest met eigen ogen zien hoe hij aan mijn borst stierf. Vertel mij niets, vertel mij helemaal niets! Thee hier! Wie wil er een bak hete thee?

De riksjarenner is, uiteraard, een man uit het volk al zijn er onder de ‘nieuwkomers’ bij zijn collega's ook wel ontslagen politie-agenten, werkeloos geworden handarbeiders en andere maatschappelijk afgezakte lieden. Maar deze Xiangzi is echt wat je noemt een vakman, met één ideaal: al rennend zoveel verdienen dat hij een eigen kar kan kopen. Dit individualistische, kapitalistische streven loopt na vele wederwaardigheden, tenslotte uit op totale ondergang. Xiangzi heeft geen of weinig benul van politieke en economische factoren. Hij stippelt zijn eigen beleid uit vanuit een beperkte waarneming, maar op allerlei wijzen beïnvloeden grotere factoren zijn lot. Het boek is één grandioze schildering van leven aan de zelfkant van de pre-maoïstische samenleving. Merkwaardig dat een figuur als Lao She, die letterkundige was van hoog intellectueel gehalte, hiertoe wèl in staat was, in tegenstelling tot zijn collega's Mao Tun en Yang Mo, zonder vooraf ooit ‘naar

de massa's' te zijn gezonden. In 1966 nog verklaarde hij 'geen marxist' te zijn. Door de Rode Gardisten werd hij dermate bekritiseerd, en bij thuiskomst moet hij zozeer zijn geschokt door vernield huisraad en vernietigde manuscripten, dat hij zich verdronk.

De levendige, goed geschreven verhalen met vaak een onverwacht einde van de schrijfster Chen Jo-hsi gebundeld in: The Execution of Mayor Yin and other stories from the Great Proletarian Cultural Revolution, zouden geen introductie krijgen van Simon Leys als de tendens niet al tevoren vaststond: teleurstelling in de maoïstische praktijk. Chen Jo-hsi werd geboren in 1938 op Taiwan, en tijdens een studie-periode in Amerika besloten zij en haar echtgenoot zich te vestigen in de Volksrepubliek China, 'om het volk te dienen', zoals Simon Leys, uiteraard tussen ironische aanhalingstekens, vermeldt. Het idealistische echtpaar hield het zeven jaar vol inclusief de culturele revolutie, en, deelt Leys mede, Chen Jo-hsi was in 1973 zo gelukkig met echtgenoot en twee kinderen 'het land uitgelaten' te worden. De verhalen behelzen dan ook stuk voor stuk een reeks desillusies in de maoïstische praktijk van het leven. Ze zijn vol concrete details, en niet simplistisch zwart-wit; daardoor werkt het anti-maoïsme erin dat aantoonbaar is niet in ieder detail, maar wel in de *teneur* van ieder verhaal, des te sterker. Hoewel ze in wezen even dogmatisch maatschappelijk-geëngageerd zijn als de brave Ot- en Sienverhaaltjes ter verheerlijking van het maoïsme die de westerse lezer en waarschijnlijk ook de Chinese lezer de laatste jaren van het régime van de Weduwe zo verveelden, winnen ze het van de tegenpartij door hun groter raffinement en rijkere geschakeerdheid.

Onontwarbaar vervlochten, literatuur en maatschappelijke werkelijkheid; dat geldt voor het allergrootste deel van de Chinese letterkunde. Om de werkelijkheid waaruit deze letterkunde wordt geboren enigszins te doorgronden kunnen we kiezen uit een steeds groter aantal, in vele landen verschijnende, non-fiction boeken. Helder en overzichtelijk samengesteld, met een grote hoeveelheid toegankelijk gebrachte informatie, zijn drie uit het Frans vertaalde delen, verschenen in The Pantheon Asia Library: *China*, *from the Opium Wars to the 1911 Revolution*; *China*, *from the 1911 Revolution to Liberation*; *China*, *the People's Republic*, *1949-1976.* De bundels zijn samengesteld onder supervisie van Jean Chesneaux. De publicaties munten uit door een veelzijdige, zakelijke aanpak, en worden verlevendigd doordat bij ieder hoofdstuk documenten zijn gevoegd 'uit de praktijk'; zo wordt de lezer een kans geboden, voorzover hij daaraan behoefte heeft, zich door eigen denken enigszins een eigen oordeel te vormen; hem wordt bij dit soort lectuur geen keuze voor of tegen *opgedrongen*, iets waaraan zowel Simon Leys als de al te orthodoxe Chinese literatuur-pausen zich de eeuwen door hebben schuldig gemaakt en voorlopig wel zullen schuldig blijven maken.

Een andere manier om de werkelijkheid te verkennen is er middenin te duiken, deel te nemen aan zoveel mogelijk ervaringen, en deze zo gedetailleerd mogelijk te beschrijven. Dit is onder meer gedaan door Isabel en David Crook, die in 1948 een tijdlang verbleven in een Chinese landbouwgemeenschap en daarover pas in 1979 een heel levendig verslag publiceerden: *Ten Mile Inn*, *Mass Movement in a Chinese Village.* Dit boek lees je werkelijk 'als een roman', en is heel geschikt om de westerse lezer inzicht te geven in die grootse zij het nog niet gelukte poging om niet alleen de productiewijzen maar ook de mentaliteit van de producerenden te wijzigen waardoor het maoïsme hoe dan ook heeft bijgedragen tot nieuwe manieren van denken.

Na de Chinese ‘dooi’ sinds de uitschakeling van de Weduwe zijn het vooral schrijversnamen uit de jaren dertig die men nu veel hoort. Juist door de sterke oriëntering op de maatschappelijke en politieke werkelijkheid die zij meestal, ook nu nog, ná kritische processen, publicatie-verboden, heropvoedings-avonturen openlijk blijven belijden, is het niet zo te verwonderen dat hun lot als schrijver wordt meebewogen, omhoog, omlaag, op de golven der politieke stromingen. Auteurs als Yang Mo en Mao Tun ontlenen hun belang voor een deel aan de nauwgezetheid en overtuigingskracht waarmee zij de, of een, werkelijkheid vermogen te weerspiegelen. Bij Lao She is er al veel meer sprake van een authentieker artistiek talent, maar ik heb nog geen enkele Chinese schrijver gelezen die zich zou kunnen meten met Loe Sjuun.

Loe Sjuun die leefde van 1881 tot 1936 is zeer zeker een maatschappelijk geëngageerd schrijver te noemen. Hij studeerde medicijnen in Japan, tot hij plotseling van gedachten veranderde. Op een plaatje zag hij hoe Chinezen ‘met volkomen onverschillige houten gezichten’ afwachtend stonden toe te kijken hoe een hunner, een spion, zo dadelijk zou worden onthoofd. Loe Sjuun is zo geschrokken door het gebrek aan medeleven bij zijn landgenoten dat hij het gevoel kreeg, dat de medische wetenschap toch niet zo belangrijk was als hij had gedacht. Wat kwam het er eigenlijk op aan of dit soort ongevoelige mensen leefden of stierven?

> Maar dan lag ook mijn eerste opgave niet in het gezondmaken, maar in het veranderen van hun geestesgesteldheid. Om dat te bereiken zag ik destijds slechts één middel, ik wou schrijver worden. Ik besloot, een literaire beweging te stichten.

Dat heeft Loe Sjuun gedaan, en tot kort voor zijn dood heeft hij een groot aantal essays, korte verhalen, notities, herinneringen, stijdschriften, gedichten, visioenen neergeschreven. Veel hiervan is vertaald, in allerlei uitgaven en westerse talen ook verkrijgbaar, bovendien moeten er nog tientallen delen brieven bestaan die totnutoe alleen in het Chinees zijn uitgegeven.

Loe Sjuun wordt wel, m.i. ten onrechte, de Chinese Gorki genoemd. Maar het briljante van zijn vaste satirische stijl, het doeltreffende van zijn beeldspraak, het direct aansprekende van zijn levendige, geniaal gekozen details doet eerder denken aan Heinrich Heine. Het is denk ik vooral de *toon* die door geen enkele vertaling kapot te krijgen is die je onmiddellijk herkent, die hem onderscheidt van alle hier besproken schrijvers, die hem tot een onafhankelijk kunstenaar maakt, in wezen niet bepaald door iets anders dan zijn kunstenaarschap. Een goed voorbeeld hiervan lijkt mij het in 1974 verschenen en in Nederland voor een krats verkrijgbare bundeltje *Wild Grass.* Daarin staan huiveringwekkende dromen, visioenen, hallucinaties opgetekend. Weliswaar hebben die, zoals de schrijver in een voorwoord aangeeft, te maken met eigen ervaringen en aandoeningen naar aanleiding van gebeurtenissen die politiek of historisch benoemd kunnen worden, maar ook zonder weet te hebben van de huiveringwekkende werkelijkheid die eraan ten grondslag heeft gelegen, kan de lezer dit huiveringwekkend proza op zich laten inwerken omdat het door zijn artistieke vormgeving algemene geldigheid heeft.

Lu Shun en jonge auteurs

De laatste dag van de reis loop ik in Peking, door een winkelstraat vol grote bomen, glanzend van de regen, temidden van duizenden groene en blauwe jasjes en groene en blauwe paraplus. Weer ga ik een boekwinkel binnen. Weer verdringen zich de klanten voor de toonbanken, onder andere kopen ze veel Engelse leerboekjes. Ook dikke romans gaan snel van de hand. Met zó'n kooplustig publiek, denk ik, zal de literatuur in China nog wel een nieuwe, grote toekomst kunnen hebben, ook al kan niet alles wat er geschreven wordt binnen hetzelfde, door politieke normen bepaalde tijdperk, worden gepubliceerd.

Kai-yu Hsu: *The Chinese Literary Scene.* A Writer's Visit to the People's Republic, Vintage Books Edition 1975, New York; 266 blz., f. 15,25.

Yang Mo: *The Song of Youth.* Foreign Languages Press, Peking, orig. 1957, vertaling 1978, 613 blz.

Mao Tun: *Midnight.* C & W Publishing Co., Hong Kong, orig. 1931, vertaling 1976, 524 blz.

Pa Chin: *Family*, Anchor Books, Doubleday, New York, 329 blz.

Lao She: *De riksjarenner*, vertaling Daan Bronkhorst, Meulenhoff Editie, 277 blz., f. 29,50.

Chen Jo-hsi: *The execution of Mayor Yin and other Stories from the Great Proletarian Cultural Revolution*, 1978, Indiana University Press Bloomington and London, 220 blz.

Jean Chesneaux e.a.:
China, From the opium wars to the 1911 Revolution, 413 blz., f. 21,70.
China, From the 1911 Revolution to Liberation, 373 blz., f. 21,70.
China, The People's Republic, 1949-1976, 255 blz., f. 16,60. Alle verschenen in The Pantheon Asia Library, New York.

Isabel and David Crook: *Ten Mile Inn, Mass Movement in a Chinese Village*, 1979, Pantheon Asia Library, New York, 293 blz., f. 21,70.

Lou Sin: *Essais Choisés*, deel 1 en 2, beide 444 blz., Union Générale d'Editions Paris.

Lu Hsun: *Wild Grass*, Foreign Languages Press Peking, 68 blz.

Lu Shun

Reflecties
Daan Cartens

Denn es ist das Innen, in dem alle Dramen stattfinden
Ingeborg Bachmann

Op het station is de stad al begonnen. De perrons leiden evenwijdig naar een hoge hal waar de leegte meer in overeenstemming is met het vroege tijdstip. Een paar begroetingen vinden plaats, maar de meeste reizigers tillen hun bagage naar de taxistandplaats. Er wordt gereden. Een vrouw roept een chauffeur, knikt ontevreden in de richting van de rij wachtenden en wijst op haar beurs. Iedere binnenkomende in de tram wordt met argwaan bekeken. Het is nog te vroeg voor een toeristische rit. Parken, een enkele ondergrondse doorgang en verlaten straten vormen, nog zonder samenhang, het décor van de eerste rit. Er bestaat geen uitzicht. Aan de overzijde van het brede raam versterkt een grijsgeverfde muur de monotonie van de stad. De kamer bevat een groot tweepersoonsbed zonder dekens en een tafeltje. Een jongen sjouwt met koffers in de gang. Bij gelijktijdig vertrek vanaf de parterre kan het stijgen van de lift nauwlettend worden gevolgd vanaf de trap die er omheen draait. Sleutels knarsen in sloten, waarna afkeurende of bewonderende stemgeluiden de kamerinrichting verraden. Aan deze kant van het hotel vormt gerinkel met de vaat de enige doorbreking van de stilte. De voorzijde ligt midden in de stad. Tot aan de stoeprand wordt het trottoir overdekt door een uit oranje plastic vervaardigd doek. Er wordt gereden. Een Deense bus rijdt voorbij de loper en stopt op de hoek van de straat. Beheerst als schoolkinderen lopen de reizigers tot aan de trap van de deur waar de reisleider instructies uitdeelt, mompelend. Een vrachtwagen met kratten frisdrank wordt van de lading ontdaan. De kratten verdwijnen in een luik, twee handen nemen de last in ontvangst. Naast het hotel is een vitrine verlicht door felle spotjes in de hoeken. Er kijkt niemand. De eigenaar van de nachtclub is het schuilen binnen moe en wacht voor de opgesmukte deur op de avond. Er wordt gereden. Na ieder kruispunt volgt weer een karakterloos woonblok.

Dit spectrum bestaat nog niet. Vaag zijn de contouren rond een al uitgekristalliseerde kern. Teken dan de lijnen als omtrek, dun, fragiel bijna, als een haarscherp kader. Beschrijf dan de voorvallen, kort, hechter haast als een vervaagbare invulling. Kleur dan de waarheid, fel, dieper dan de druk toestaat. Wit, geel, rood, bruin, groen, zwart. Dit zijn de kleuren van de moord. Droom dan de dromen van de nacht, de dromen waarvoor geen tijd bestaat. Dit zijn de dromen van alle tijden, van gisteren en vandaag, van morgen. Droom dan de dromen van de moord, haarscherp, onvervaagbaar, meedogenloos.

Wit. De populieren rond het plein versterkten het isolement. Kleine openingen in de haag, veel lager, boden een vluchtweg waar niemand gebruik van maakte, overtuigd van de nutteloosheid van een poging. Op een ochtend waren de bomen geveld. Het passeren van een jaar verliep bijna even snel. We zagen de wereld. Het was niet het gebouw dat in stenen onverzettelijkheid de jaren trotseerde, maar het uitzicht dat zich aan de hindernissen bond. De groene koepels van de kerk die beregend op kleine wegen leken naar het dak. De akkers waar alleen 's ochtends iemand verscheen. Daarnaast vormde een rij populieren de grens. Aan de horizon, wit en open, lag de wereld, als toen. Op de grote marmeren trap in de hal vielen alle jaargetijden stofdeeltjes die de kleine bovenramen leken uit te stralen. Soms stonden wij aan weerszijden tegen een leuning gedrukt om plaats te maken, ruimte te bieden aan hen die zonder versperringen verder konden gaan. Dieper kerfden

de treden zich in de herinnering van wie zich niet bevrijdde. Veel later was de trap alleen maar een ornament van het verleden, de korte gang een bewijs van privileges, verbonden aan een nieuwe leeftijd. Toen werd er ook tussen de gebouwen door gezwaaid. Elk gewuif kondigde het besluit van de ochtend of middag aan. Kort daarop was er meer dan een handgebaar, -aanwezigheid. Niet betreden werd het gazon waarop de sneeuw gevallen was. Een klein restant versmolt met het onkruid aan de rand van het terras. Wit was de straat toen er geen weg naar de kamer meer was.

Op sommige plaatsen lijkt het alsof de stad zich teruggetrokken heeft. De huizen staan, als na een oorlog: verlaten en wachtend op de bewoners die weer zullen terugkeren. De straten zijn breed en uitermate geschikt voor het doortrekken van militaire colonnes. Een enkel Turks kind rent langs de buurtwinkeltjes, tikt tegen de ruiten, kijkt voortdurend om, maar er komt niemand. De kameraadjes hebben zich in de zijstraten verscholen achter grote, witte lakens. Soms klinkt er een kort, krachtig geschreeuw vanaf een balkon. Een vrouw verschijnt, schort voor, de haren verborgen in een kleurloze doek. Er wordt gegeten, kinderen rennen naar de deuren, bonken met hun vuistjes tegen de ramen en schelden tegen de voorbijgangers. Een meisje verliest haar pop, merkt dat pas als de nieuwe eigenaar er triomfantelijk mee zwaait. Er wordt gegeten. De lucht is een mengeling van zoete wijn en scherp gekruid vlees dat te lang heeft gesudderd. Ramen worden geopend, geluidloos, mannen in witte hemden kijken de straat in, de ellebogen rusten in de hoeken van de sponningen. Er is gegeten. Op de balkons wisselen de vrouwen en kinderen elkaar af, de ouderen gooien afval in manden en geven tikken aan de jongens die kijken wie er het verst over

de verroeste stang kan hangen. Voor de deur van de kruidenier staan twee mannen, zwijgend. Gekleed in donkere pakken met fel gekleurde stropdassen wordt er gewacht. Van hoog komt het lawaai: schreeuwende vrouwen, het gerinkel met flessen, de korte, pijnlijke stilte, het gejammer daarna. Donker is de straat nu, slechts in een verre hoek krabben poten zonlicht tegen de muur, vergeefs, de schaduw is het die het wint.

Geel. De trein, overvol, reed door het herfstlandschap. Volle tassen in het gangpad maakten het zoeken naar een mogelijk nog vrije plaats lastig. De verwachte benauwdheid bleef uit, het heldere licht buiten kleurde ook de atmosfeer in de coupés. Waar werd gestopt verlieten reizigers de trein. Niemand stapte meer in. Dit was een trek naar de stilte, een tocht door de herfst, een reis naar het einde van het seizoen. Geen passagiers meer om naar te kijken, alleen nog het zachte geklepper met de asbakjes en het omslaan van een bladzijde. Het perron liep evenwijdig aan de straat, slechts gescheiden door een hek, waar fietsen tegenaan waren geplaatst. Het stationsgebouw lag aan het einde van het perron. Op de trappen zochten de reizigers naar hun doel, de uitgang, of de reis, daarin belemmerd door de mensen met het tegengestelde verlangen. Geel was het duin, steeds minder zichtbaar omdat nevel zich al aan de grond kluisterde en het zonlicht vervaagde in een dichttrekkende hemel. Een groot huis met een serre markeerde de overgang, als toen. Middagen in een ander seizoen aan de grote tafel in de achterkamer, waar de piano een beletsel vormde om naar buiten te kunnen kijken. Op de tafel lagen boeken, knipsels, half betikte vellen. De inspanning van het lezen en vertalen vergrootte de warmte nog. De kachel werd opgestookt. Een kier naar buiten bevorderde de reuma van je moeder. Was het de damp van de vers gezette thee die de kopjes verliet, of wilde de warmte zich vermengen met de hitte van de drank? Geel geblokt was je sprei.

Hier is het ook verlaten, maar dit is de stad niet meer. Een smalle weg slingert naar het einde in het groen. De tram rijdt verder. Tegen een oude school staan ladders, schilders hebben in de schaduw van het gebouw verkoeling gezocht. Er zijn nu geen schoolmeisjes om naar te fluiten. De groet van een in grijs mantelpak gestoken vrouw wekt geen reactie. Voor de brug wordt gewinkeld, tassen moeizaam naar huis gedragen om daar de toch al volle provisiekasten aan te vullen. Kinderen lopen altijd in de weg, spelen in stille straatjes, vechten zich moe. Na de brug komt geen oorlog. Voor de ramen van de zandkleurige huizen hangt vitrage, waarachter de bewoners het leven gadeslaan. Hier is een verlaten straat het uur van rust. Op drukbebloemde canapés laten dames hun ogen beschieten door getemperd licht, om zich daarna op te maken voor een rit naar de stad of een visite. Er wordt gerust, in het trappenhuis knikken voorbijgangers vluchtig, niemand vermoedt activiteiten in de lome warmte van het moment. Op de hoek van de straat is een koffiehuis gevestigd. In elkaar verstrengelde planten laten nog ruimte vrij voor de doorkijk op lege tafeltjes. Aan weerszijden van de smalle straat staan bomen. Voor banken in de schaduw van het blad is niet gezorgd. Hier wordt binnen gerust. Een enkele auto rijdt naar een betonnen gebouw aan het einde van de straat. De parkeerplaats is haast leeg. Een man probeert een wiel te verwisselen maar faalt. Hier worden auto's voor iemand gerepareerd. Op de tennisbaan achter het gebouw vecht een zwaarlijvige man tegen de ballen die door een machine worden uitgestoten. De kracht van het apparaat verslaat de steeds trager reagerende man. Bij de tramhalte verschijnen kleine dames, toch nog gekleed in zomermantel of uitgerust met een paraplu. Er is gerust. Een zwartharige jongen kijkt verveeld naar het gewriemel met handtassen en tramkaarten. Als de tram over de brug verdwenen is, keren de eerste auto's uit de stad terug.

Rood. De deur in de hoek was beplakt met posters. Het bureau was onder het raam geschoven, zodat het licht zich ook al door de schemerlamp dáár concentreerde. Naast de stoel stond een mand met damestijdschriften. Bewegen was niet mogelijk, het bed te dicht tegen de stoel, de vragen te duidelijk voor verweer. Rood was het vest tegen de kou. Toen de geluiden van de straat waren weggestorven om hinderlijker terug te keren in het getokkel op een gitaar beneden ons, was het dakraam een spiegel en brandde er een fel, rood licht in de hoek. Dit was het licht van de nacht, het schijnsel bij de arbeid, het baken van de moord, meedogenloos. Onder de plank met plantjes deed de wind verwoede pogingen de kou te versterken. Steeds langzamer werd er getypt. Het monotone geraas dat het lezen en doezelen zo vergemakkelijkt had, was verdwenen voor een onregelmatig getik van verkleumde vingers op toetsen. Rood was de muur van het toneel in de uitspanning. Hooggespannen verwachtingen werden koel weggedronken. Gepraat heerste over de muziek. In de hoek werd ernstig gesproken over vakantieplannen die door de voorafgaande drukte die de tijd van het jaar met zich meebracht niet tot volle ontwikkeling waren gekomen, maar zich nu, na het dagenlange zwembadweer steeds sterker aandienden. Een meisje danste op de muziek die het geroezemoes plotseling overstemde. Rood was de spoeling van je haar toen je uitdagender haar vergeefse wenken naar jongens aan de kant beantwoordde. Een auto remde hoorbaar, de eersten die vertrokken werden afgehaald, als toen. Rood was de auto voor het station. Een handdruk, een vraag. Snel reed de auto de stad uit. Vlaggen met ijsmerken erop wapperden aan winkelpuien. Op de weg waren de tegenliggers even schaars als de vragen. Dit was een trek naar de stilte, een tocht door de zomer, een reis naar het begin van een bestaan. Rood was het kussen in je stoel.

De lantaarns reiken tot in de kruinen van de bomen. Wat beschenen wordt is de stad weer: een plein, een uitgespaarde ruimte tussen flats. In het midden een rechthoekig bassin. Water spuit hoog op en verandert per minuut van kleur. Veel hoger hangen reclames. Daarvoor klinkt geen enthousiast onthaal van de toekijkenden, zoals bij de kleurwisselingen. Voor de ingang van een blokvormig gebouw staat een rij die voor altijd lijkt te groeien. Het verlies van de persoon die naar binnengaat wordt gecompenseerd door het in veel hoger tempo aansluiten, achteraan. Er wordt gewacht. Wandelaars kunnen kiezen uit het in een wijde boog passeren van de lineaalrechte rij, of er dwars doorheen te lopen tot ergernis van de wachtenden die bang zijn, dat anderen snel op deze doorkruising zullen reageren door een paar stappen voorwaarts te doen. Binnen in de hal staan lage kussens als banken gereed. Een enkele vrouw neemt plaats, legt de jas naast zich neer en schikt het gepermanente haar. Een meters brede spiegel weerkaatst niet alleen het licht uit de kroonluchters, maar vergemakkelijkt ook deze handeling. In de zaal die de vorm heeft van een halve arena wordt gewacht. Een enkeling die de menigte vreest neemt plaats op een hoek en het loon van zijn angst is een verwijtende blik van de toeschouwers die recht voor het doek van een maximaal genot verzekerd menen te zijn. Alle kleuren, alle geuren vormen een contrast voor de koele inrichting van de zaal: zwarte stoelen, lichte muren, in zwart leer vervatte lampjes boven de deuren. Als

witte gordijnen zijwaarts rollen heeft de verwachting het wachten overwonnen.

Bruin. De bergen bleken minder dreigend te zijn dan eerder. Toen waren er wallen van huizen die tegen de steile hellingen waren aangebouwd met aan de overzijde een slechts beboste, maar niet minder indrukwekkende bergketen. Daartussen meanderde een rivier en reed een trein. Soms was voor een paar minuten de duisternis buiten ook in de coupés aanwezig als er werd gereden door de kilometerslange tunnels. Iedereen keek van zijn bezigheden op naar niets en op het moment dat de vage contouren van een reisgenoot door de gewenning aan de donkerte zichtbaar werden, had de trein een volgend station bereikt. Het perron was leeg, een paar beambten wisselden papieren en een groet. De passagiers verscholen zich in de restauratie tegen de kou. Restanten sneeuw die de zon overdag hadden weerstaan, vroren weer tot kleine schotsen aaneen, als toen. In de winkelstraten liep niemand, alle gordijnen waren gesloten. Het neonlicht pastte zich aan, zo leek het, bij een feller wit. Bruin was de tafel van de toenadering. Imitatie-Victoriaanse lampen straalden zacht over de met stof beklede muren. Dit was het licht van de nacht, het schijnsel bij de conversatie, het baken van de moord. Alleen het opsteken van een sigaret stokte het gesprek. Was het de rook van de sigaret die het zicht versluierde en juist de blikken deed groeien in onbedoelde intensiteit? Ik heb je zó gekend. Een verrassende kus. Bruin was de jas die je droeg.

Vandaag wordt er naar de stad gekeken. De bus is een wereld in de stad. Een korte veldslag van ontkenningen en bevestigingen in het middenpad van de bus. Strookjes worden van langwerpige biljetten gescheurd, worden geteld. Sprechen Sie Deutsch? Enthousiast geknik of geschud met het hoofd. Alle talen zijn tot twee woorden teruggebracht: ja, nein, oui, non, yes, no, da, njet. Weer een vraag: Do you speak English? Hier past een ander antwoord; ballonnen, vlaggetjes en tassen zetten de bevestiging kracht bij. Er wordt gekeken naar de gidsen. Een vrouw met een enorme zonnebril in het uit vele tinten bestaande kapsel zwaait met haar paraplu naar haar collega's en loopt op de bus af. Wij wensen u een plezierige tocht. Dit is de opera van de stad. Een filmcamera snort, een kleine Japanner slaagt er niet in een fotorolletje in het apparaat te plaatsen. Er wordt gekeken naar de parken van de stad. Hier wordt in de ochtend gewandeld, 's middags gerust, 's avonds gevrijd. Het is nu ochtend. Er wordt gekeken naar de standbeelden van de stad. Een keizerin hoog te paard tussen twee musea. Een componist met dirigeerstok in het plantsoen. Een lezende dichter achter een bankje met twee vrouwen. Er wordt gekeken naar de café's van de stad. Er bestaan honderd soorten koffie. In deze stad zijn de Turken ooit geweest en zij brachten deze lekkernij. Koffie met melk, koffie met room, koffie zonder suiker, zwarte koffie. Vraag dus nooit om een kopje koffie. Druk u zo duidelijk mogelijk uit. Er wordt niet gekeken naar de universiteit van de stad, een wit gebouw in de steigers. Het parlementsgebouw is een Griekse tempel met een bordes. Een vrouw met de hand op de voet van een leeuw. Een echtpaar met de handen opgestoken. De gids kijkt in het paleis van de stad. Hier staat een bed. Dit is ooit de keizerlijke slaapkamer geweest. Hier staat een tafel. Hier heeft de keizer ooit het ontbijt genuttigd. Volgt u de paraplu? Er is gekeken, de bus rijdt terug.

Groen. Vanaf het bed was het zicht op het veldje voor het huis beperkt. Het was een klein, voor recreatie eigenlijk ongeschikt terrein. Na het avondeten verschenen er allengs meer meisjes en jongens. Een lang wit elastiek dat bij het

aantrekken van een gymbroek was gesprongen diende als scheiding tussen de twee partijen die spontaan gevormd werden. Het kwam nooit tot dominant lawaai aan één van de kanten. Of dat kwam doordat de strijd gelijk opging, of doordat de heersers evenwichtig verdeeld waren bleef onduidelijk. Jij was daar nooit bij. Als de duisternis van achter de weilanden was komen opzetten en het lantaarnlicht puzzels vormde op de muur, stroomde binnen door de leidingen onafgebroken water. De schuilplaats werd dan verlaten. 's Avonds werden de deuren naar het terras gesloten, een wit gordijn met langwerpige gekleurde figuren werd voor de uitgang geschoven. Dit was de gesloten deur, de versperde uitweg, de afgesloten kamer. Op het doek vielen de eerste schoten. Aan de bar klonk het kille uiteenspatten van bierglazen, als toen. De tafels in het café werden pas aan de kant geschoven als er geen doordringbare weg voor binnenkomers meer was. De scherpe, haast bombarderende kracht van het geluid uit de boxen en de warmte waartegen een op een kier geopend bovenraam geen soelaas bood, dreef velen naar de spiegels in de gang. Was het de uitgeademde hitte die de gestalten deed vervagen en het gespannen hangen tegen de kapstokken uitwiste? Als jij verscheen was ik al weg. Groen was het legerjack toen wij boomstammetjes torsten om de sloot te overspannen. De meeste waren te kort en te dun om een last te tillen. Kleine twijgjes moesten als touw de hele breedte omwinden. Wat de ernst van de activiteit opleverde was eerder een vlot dan een brug. Het was niet het lachwekkende van de voltooide handelingen, maar de wijziging van perspectief die het beheersend gevolg was. Groen was de wei die we bereikten.

De tramhalte staat al buiten het centrum. De bewoners van de buitenwijken bevolken de tram. In hun tassen de opbrengst van een vroege tocht naar de markt, nog voordat elders winkeldeuren opengaan. Hier worden geen kanten blouses of pumps gedragen. De vrouwen zitten in jurken die een andere tijd toebehoren onafgebroken naar buiten te staren. Om de pas verworven levensmiddelen uit te stallen gebruiken zij behalve het middenpad ook de bank. Een rij tassen van goedkoop leer vormt de scheiding tussen de vrouwen en de bevlekte ramen. De mannen kiezen voor een gezelliger plaats en beginnen een gesprek. Na een lange rit is achter een muur het kerkhof van de stad verborgen. Er zijn drie ingangen, de voornaamste aan het einde. Het poortje van de voorste toegang wordt zo weinig gepasseerd dat het pad daarachter door mos en onkruid is overwoekerd. Kleine konijntjes die geen angst meer veinzen zijn hier de bezoekers. Zijn het de dicht tegen elkaar geplante bomen die ondanks het schaduwtapijt dat zij verspreiden de ochtendwarmte accentueren? De laatste ingang wordt betreden door de rouwenden. De kracht van het seizoen laat zich alleen door dagenlange schoffelarbeid rondom de graven beteugelen. Hier liggen de namen Fransza, Janicek, Korstmüller. In de schaduw van het lover aan de oprijlaan zitten de overlevenden. Het stille respect is op de minder strenge paden verdwenen. Kleine bestelauto's rijden de donkerte van het woud in. Halfnaakt, de witte onderbroek in een smalle baan boven de broekriem zitten mannen op de graven te wieden. Hier verdwijnen de namen Müller, Mommsen, Klippner. De dikke, grijze grafstenen vinden een definitieve bestemming in een stortplaats naast de koepelkerk. Daarachter liggen de burgers van de stad. Kleine barokke huisjes overspannen de graven van marmer. Hier rusten narcissen, rozen, veldboeketten. Rond ieder graf een vierkant kort geschoren gazon. Hier liggen de namen van de burgemeester, de fabrikant, de president van de republiek. Een vrouw in volle rouw verbergt het hoofd achter de zakdoek in haar handen. Er bestaan geen burgemeesters, fabrikanten, presidenten. Bestaat er een uitzicht? Onveranderlijk wijzen alle namen naar een onafwendbaar lot. Het zijn de korte lettergrepen van de dood.

(fragment)

Hoe bitter is u gedenken
J. Ritzerfeld

U vliegt op zaterdag 5 januari (1980) naar Wenen. Om 9.35 uur wacht ik u op, pal voor het stationsgebouw van het vliegveld Schwechat. In de auto. U kijkt uit naar een wit voertuig met een sticker op de voorruit, middenboven, vermeldend de blauwe letters op een zilveren veld: T U (University of Tulsa). Wij begeven ons vervolgens gezamenlijk in de gehate noordoostelijke richting. Wees gerust, u zult mij op de parkeerplaats sneller vinden dan een bepaalde naam in het documentatiecentrum van het complex waar wij ons gedwongen weten naartoe te reizen. Misschien gaat u daar wel op zoek naar uw eigen naam. U als journalist dient het geloof in uw bestaan te bewaren tot de feiten hebben bewezen dat die verwachting slechts berustte op hoop. Stel u voor dat men uw naam heeft vergeten te registreren. U weet wat dat betekent. Dat u al minstens zesendertig jaar dood bent. Ik hoop u de u bekende beelden anders te laten zien.

U moet in herinnering houden dat u degene bent die mij dient te herkennen. Stuurt u geen huurling. Uw identificatie heeft al plaatsgevonden voordat u mij bereikt. U bent mijn eerste kijker. Ik zal u dodelijk weten te treffen.

Wij steken bij Bratislava de grens over; zonder nog langer te treuzelen volgen we een noordelijke richting. Al spoedig kruisen wij de route waarlangs, in de zomer van 1944, 437.000 mensen vanuit Boedapest werden gedeporteerd naar het complex dat ook onze reisbestemming is. Geregistreerd bij het vertrekpunt, uitgewist bij het einddoel. U bent ook mijn eerste luisteraar. Nog in de auto zal ik u een voorproefje geven van de geluidsband, althans het muzikale spoor daarvan. U hebt altijd gedacht dat een componist rond 1600 zijn madrigalen heeft geschreven ter nagedachtenis van één enkele, zijn privégeliefde. Welnu, ik zal u, terwijl u over de voorlopers van het treurigste landschap van Europa uitkijkt, laten horen hoe die privéverbijstering miljoenenvoudig kan worden versterkt; hoe het detail miljoenenvoudig wordt uitvergroot tot het u als een stofje as op de oogbal springt.

Halverwege de middag, wanneer het steenkoolgrauwe licht zich begint te verdichten, dat is tegen het moment dat wij de tweede grens naderen, ziet u hoe langs de afkalvende asfalt- en steenslagweg gemutileerde slierten mannen, vrouwen, kinderen, dieren zich naar hun einddoel van die ene dag begeven, dat het einddoel van al hun dagen is. De nutteloosheid van het in vrede leven. Moge die nutteloosheid zich tot in lengte van dagen herhalen.

Wordt u inmiddels gekweld door honger, dorst, tocht, benauwdheid misschien? Wanhoop niet. Wij vinden ons doel door behoedzaam de lichtbundel van de koplampen te volgen. Nadat we ons door de schachten van een anoniem stadje hebben heengegraven, zult u mij, bij een plotse verhoging van de weg, drie seconden lang voor een tovenaar houden. Wat ziet u daar twee kilometer voor u, omkranst door kilometerslange, hooggehangen bollen geel licht, in een reusachtige platte rechthoek waaromheen het absolute duister heerst? Als u al zesendertig jaar dood had moeten zijn, en toch nog leeft, zult u de filmische entourage binnen het duister snel begrijpen. Hoe bitter! Wij kunnen nu aan de slag. De regie van het duister kost mij de minste moeite. De mogelijkheden der chemie worden jaarlijks uitgebreid. Ik ga u toelichten wat de werkzaamheden zijn geweest. Op 1 september werden de officiële besprekingen geopend. De Poolse autoriteiten bleken gevoelig voor die datum. Het kostte slechts anderhalve maand om het scenario door drie ministeries goedgekeurd te krijgen. De ambtenaren beschouwden het project unaniem als een historisch nutteloze, want op het dode verleden gerichte onderneming. Een riskante gedachte, maar het heeft ons zeer geholpen. Wij graven ons het verleden binnen

en verklaren niets. Op die vertrouwensbasis hebben wij elkaar kunnen vinden. Plotseling waren zij gefascineerd van het idee dat er in Polen iets kon worden gemaakt dat geen enkel nut had; dat zij voor het eerst in hun leven mochten meewerken aan iets dat van staatswege zinloos was verklaard. Wij van onze kant bleken, enigszins tot hun verrassing, geen bezwaar te hebben tegen de officiële Poolse opvatting dat het staatsmuseum Birkenau in de eerste plaats een monument is ter herdenking van de Poolse en Russische slachtoffers. In onze filmverbeelding zijn geen nationaliteiten herkenbaar: uitsluitend moordenaars en gedoemden.

Na het plaatsen van de handtekeningen hebben de ambtenaren en hun dames bij een feestelijke dronk genoten van de opgewonden reacties van onze staf. De minister van Cultuur zag in de film een Zwitserse gril om 6 miljoen Zwitserse franken over de balk te smijten; hij heeft zich de volgende dag gerehabiliteerd door ons zijn beste secretaresse af te staan. Wellicht ook vreesden zij dat bij weigering het hele complex-object van onze camera-ogen - op een vuile Middenduitse vlakte zou worden nagebouwd, waardoor men elke invloed op het resultaat had verspeeld. Ik heb van die infame suggestie overigens nooit gebruik gemaakt. Ik heb hen in de waan gelaten, indien zij in die waan mogen hebben verkeerd.

De staatscontrole, die na aanvaarding van het project stringent bleek - want men wenst de nutteloze historie wel historisch correct in beeld gebracht te zien - heeft tot nu toe alleen maar in ons voordeel gewerkt. Zij richt zich namelijk uitsluitend op de produktie, die volgens plan geheel in

Poolse handen is. (De regie, de vier cameraploegen en de financiën zijn geïmporteerd.) Het is alsof men niet weet dat er tussen produktie en beeldmontage een kloof van onverstand gaapt, waardoor precies het 'omgekeerde' getoond zou kunnen worden van wat er gefilmd is. Zij mogen van geluk spreken: onze bedoelingen hebben een andere naam, maar inhoudelijk lopen ze parallel met de hunne. Wie weet, misschien zijn wij een onderdeel van hun 'plan'. Inmiddels, na twee maanden samenwerking, maken zij zich eigenlijk alleen nog maar zorgen over de vraag of het complex Birkenau lente 1980 weer in de oorspronkelijke staat - die van najaar 1979 - zal zijn hersteld. Zij vergeten bijwijlen dat het op orde leggen van de laatste graszode, het terugplaatsen van de geringste steen, het spannen van de bovenste prikkeldraad, het verbranden en bedelven van het kleinste fremdkörper de essentie van de finale zal bepalen. Ik stel u voor dat wij in het vervolg uitsluitend spreken over *het complex.*

De opnamen zijn gestart in de tweede helft van oktober, bij een uitzonderlijk fraaie herfstzon met diep strijklicht. Twee jaar geleden liep ik korte tijd met een plan rond dat zich niet verder liet ontwikkelen dan één zin: 'Zeven dagen na het einde van de oorlog begon hij zich alweer te vervelen'. Tijdens de herfstopnamen voor Fase 1, *1a*, heb ik die formulering opgediept en als antidotum geslikt.

Wat u bij aankomst op 5 januari zult aanschouwen is de situatie van Fase II, *2a.* Ik geef u een overzicht van de indeling in fasen, met aansluitend een *literaire* impressie van de inhoud van *1a*, *b*, *2a.*

Fase I *Najaar 1979*

1a Het complex. Dag. Zon. *Kleur.*
b Het station, binnen en buiten. Ochtend. Duisternis. *Kleur.*

Fase II *Winter 1943-44*

2a Het complex. Ochtend. Duisternis. Kunstlicht. *Zwartwit.*
b De vernietiging. Duisternis. Kunstlicht. *Zwartwit.*

Fase III *Voorjaar 1980*

3a De modder. De overgang van nacht naar dag, van *zwartwit* naar *kleur.*
b Het complex. Het herstel van het complex. *Kleur.*

Hernemen wij ons:

De vlekkeloze grasvelden, de honderden na 1945 waterpasgeëffende, zorgvuldig onderhouden, herfstkleurige grasvelden tussen de resterende gelijkvormige houten barakken en stenen stallen in kaarsrechte rijen. Honderden schoorstenen in kaarsrechte rijen die de plek aanduiden van de in het niet verdwenen barakken en stallen.

De vredigheid van de lege grasvelden, de stilte, de ontroering van het vleugje wind, de hoge aan het mes ontkomen grashalm die zich omdraait en van kleur verschiet.

De afrastering, de greppels, het draad met de porseleinen knoppen, de houten wachttorens, een oppervlakte omspannend van 160 ha.

Aan de achterzijde van het complex, na kilometers dwalen, achter, achter de opgeblazen, ingestorte vuurovens, in ingestorte, onaangeraakte staat bewaard gebleven, achter de laatste overeind staande wachttoren: een zanderige driesprong met twee kleine boerenbehuizingen, elk tussen vermolmde, hier en daar verbrijzelde hekwerken. Op de droge, met een karrespoor gegroefde zandweg langs de hutten

spelen uiterst kleine kinderen, de meisjes met een doek om het hoofd, de jongetjes getooid met een door een gebreid koordje onder hun kin vastgebonden wollen mutsje. Een jongetje duwt een houten paardje met uitgerukte staart door een karrespoor. Vijf minuscule honden keffen ons aan. De op het bleekveld tussen haar wasgoed geknielde vrouw schenkt er geen aandacht aan.

Het perspectief achter de boerenwoningen, van het complex afgewend, verrot van landelijke vredigheid.

We wenden ons met tegenzin af en keren sissend en blazend, intens gelukkig met de emotie die wij kunnen ondergaan, over de honderden vlekkeloze grasvelden terug naar het begin.

Het dunne enkelspoor, dat binnen de toegangspoort dubbelsporig wordt en moeiteloos een lang, lang emplacement vormt.

Dat is *1a.* Vergis u niet in wat de camera-ogen allemaal hebben gezien.

We gaan naar *1b.* De essentie van de economie in het drie kilometer van het complex verwijderde stadje (anno nu) is zichtbaar 's morgens tussen zes en zeven uur, in de zich spoedende, schijnbaar circulair bewegende mensenmenigten rond en in spoorwegstation annex busstation.

Het treurige, hopeloze, verdurende gezicht van een donkere industriële ochtend, de vernietiging die een nacht slapen op de gezichten heeft aangericht, de gedode huidcellen. (Komaan, het aangezicht van een te L.A. ontwakende filmster is ook niet alles.) De bewegende dieselgevaarten en stoommachinerieën, het ijzeren netwerk van communicatie, de lucht van steenkoolgruis.

Het nutteloze levensritme van de vredestijd. Vergis u niet in de compassie van de camera-ogen.

We zijn nu een halfuur onderweg. We hebben u vreselijke dingen laten zien. We hebben geen verhaalhandeling hoeven te bedenken. U hebt uitsluitend beeldhandelingen gezien. Het wordt erger.

In *2a* treden de cameraploegen gekoppeld in actie. De totaalcamera's filmen de werkcameraploegen die op hun beurt de terugkeer naar de oorlogssituatie filmen. Daartoe worden om te beginnen de grasvelden tussen de stallen van het vrouwenkamp, en de grasvelden tussen de barakken van een evenwaardige strook van het mannenkamp door met paarden bespannen ploegen opengescheurd. Het hele complex wordt overhoop gehaald en teruggevoerd naar zijn oorlogse staat. Miljoenen doden worden opgeschrikt. Alleen: de ingestorte crematoria raken wij met geen vinger aan. De eerste met honden uitgeruste soldaten betreden het complex. De onderofficier te paard.

In het draaiboek staat op dit punt vermeld: ‘Als we geluk hebben gehad zijn we de vorst voor geweest. We wachten nu op sneeuw’.

En: ‘Het gebruik van elektronische fluittonen om angst te suggereren is uit den boze. Met de synthesizer willen wij niets te maken hebben. De muziek komt van levende stemmen. Het is nu 15 december. De spanning stijgt.

Gelet op de weersontwikkeling verwachten we niet voor 6 januari aan Fase II, *2b* te kunnen beginnen. Voor de kerst- en nieuwjaarsdagen trekken we met een kleine ploeg naar Oost-Polen. Wat daar te zien is?

Veronderstel dat u op 6 januari een rol uitkiest voor *2b.* Zou u dat weten te waarderen? Er zijn twee mogelijkheden: *who shall live, who shall die!* Dit suggereert dat er een iemand is die selecteert. Het moge zo schijnen. Vraagt u zich eens af: hoe is het gesteld met uw overlevingsdrang! U bent bevoorrecht, u mag kiezen. Let op: Getuigen worden vernietigd. U dacht misschien nog een moment dat de twee werkcameraploegen met hun schitterende tuigage, hun blin-

kende lichtstellages en hun monstrueuze camerakranen gespaard blijven? En de dames en heren in de regiekamer, dat hok van allersmerigste moordenaars boven de toegangspoort: die mogen kiezen tussen *kleur* en *zwartwit.* Als een achteloos terzijde worden zij afgevoerd.

Komt u hier maar eens drie maanden wonen in uw teddybeerjas. Voor honger hoeft u niet beducht te zijn, want honger kent u hier niet. Aan seksuele verlangens bewaart u een verre herinnering. Zodat simpel gezegd alleen de doodsdrift overblijft, die zich ontlaadt in draaiende, almaar draaiende filmrollen.

Ik wil u tot slot nog deelgenoot maken van een tergend probleem. Uit een recent produkt van de filmindustrie staan mij drie beelden voor ogen, drie vuurrode bakens die ik op straffe des doods moet omzeilen. Te weten: a) een bosbrand in fabuleuze napalmkleuren; b) de bewegings- en geluidsschoonheid van een eskader helikopters dat een aanval uitvoert op een rivieroever; c) een als een opgetuigde kerstboom exploderende helikopter, op het plein van een dorp dat er uitziet als een koekblikplaatsje. - Het gebruik van kleur is daar een schande voor het oog; de bewegingsritmiek een obscene vertoning; geluiden als uit een walmende hoerenkast.

U begrijpt, na deze uitvoerige inleiding is het mij vergund u op 5 januari in Wenen te laten afhalen door mijn assistent. De auto, waar u op moet letten, blijft dezelfde. Wees zo goed twee flessen zeer goede Schotse whisky voor mij mee te brengen. Good luck!

December 1979

Ik geloof niet in het ei van een haan
Peter van den Hoven in gesprek met Sonia Garmers

De laatste jaren valt er een toenemende belangstelling te constateren voor het Antilliaanse jeugdboek, waarmee niet die boeken bedoeld zijn die in het Papiaments geschreven worden en op scholen en via bibliotheken op de Benedenwindse Eilanden circuleren, maar werken van Antilliaanse auteurs in de Nederlandse taal en ook in ons land uitgegeven. Een aantal schrijfsters is met publicaties in het Nederlands gekomen die opmerkelijk zijn en het verdienen, zowel hier als daar, veel gelezen te worden. Boeken waarin de Antilliaanse werkelijkheid, de eigen historie, de culturele en sociale tradities en de huidige maatschappelijke verhoudingen centraal staan en een belangrijke uiting zijn van het zoeken naar een eigen identiteit, een zwart zelfbewustzijn dat zich uitdrukt in een eigen jeugdliteratuur.

Na zo ongeveer drie eeuwen slavernij en koloniale overheersing waarin zich verschrikkelijke dingen hebben afgespeeld[1.] bracht de opstand van de dertigste mei 1969 dan weliswaar geen economische en politieke zelfstandigheid - en nu, meer dan tien jaar na dato is daar nog altijd geen uitzicht op - maar dit verzet van grote delen van de bevolking tegen de blanke suprematie betekende voor veel Antillianen het begin van een ideologische en culturele ontworsteling aan westers-kapitalistische waarden en normen en een speurtocht naar de eigen maatschappelijke en culturele oorsprong.[2.] Zo werd ook het verlangen naar een eigen jeugdliteratuur groter en pedagogisch van essentiële waarde geacht door steeds meer jonge auteurs, die zich afzetten tegen de vooral Nederlandse en Amerikaanse invloed in jeugd- en schoolboeken.

Miep Diekmann, die een deel van haar jeugd in Willemstad op Curaçao doorbracht[3.] en over de Antillen vele boeken schreef, begeleidde o.a. de schrijfsters Diana Lebacs en Sonia Garmers bij het schrijven in het Nederlands. Over de achtergronden daarvan zegt ze:

> Een volk zonder eigen kinder- en jeugdliteratuur zal nooit publiek hebben dat wezenlijk geïnteresseerd is in de literatuur van eigen bodem. De schrijverspositie blijft daardoor ook zwak. Kinderliteratuur alleen in het Papiaments zal moeilijk tot de internationale markt doordringen. (Met het Nederlands ligt het al niet gemakkelijk!) En juist via uitwisseling van kinder- en jeugdliteratuur maak je de jeugd internationaal bewust, en bewust van elkaars leefpatronen. Antilliaanse kinderen waren altijd volgepompt met wetenswaardigheden over Nederland via boeken, maar in Nederland konden de kinderen via hun boeken amper iets over de Antillen aan de weet komen. Wanneer het schrijven in het Nederlands een struikelblok zou zijn (een opgelegde taal, emotioneel negatief geladen), wilde ik mij beschikbaar stellen om samen met hen te werken.[4.]

Een vorm van praktische ontwikkelingssamenwerking die een aantal prachtige boeken heeft opgeleverd.

Papiaments en Nederlands

De Beneden- en Bovenwindse Eilanden vormen samen de Nederlandse Antillen, zes kleine eilandjes in de Caraibische Zee. Op de Bovenwindse Eilanden - Saba, Sint Eustatius en Sint Maarten - wordt voornamelijk Engels gesproken en ook

vanuit die taal lesgegeven. De kinderen lezen vooral Engelse en Amerikaanse jeugdliteratuur. Op de Benedenwindse Eilanden - Aruba, Bonaire en Curaçao - is Nederlands veel belangrijker. De mensen hebben er, hoewel ze zich helemaal geen Nederlanders voelen, onze nationaliteit, gevolg van ons weinig fraaie koloniale verleden.

De bevolking van de Antillen bestaat uit een groot aantal nationaliteiten: Afrikaners, Nederlanders, Portugezen, Duitsers, Polen, Amerikanen, Colombianen, Spanjaarden enzovoorts. De Nederlanders die er wonen hebben over het algemeen hogere, goed betaalde baantjes als arts, leerkracht, ambtenaar of bij het bedrijfsleven.

De voertaal op de Antillen is het Papiaments, dat door de gewone mensen thuis het meest wordt gesproken; Nederlands is meer een schooltaal, boekentaal. Letterlijk betekent *papiamento*: gepraat. Naar alle waarschijnlijkheid is het Papiaments zo rond 1700 in gebruik geraakt, maar de precieze wijze waarop die taal is ontstaan weet vooralsnog niemand. Samenstellende elementen van het Papiaments zijn het Portugees, Spaans, Nederlands en Afrikaans. Elk van de drie Benedenwindse Eilanden kent een eigen dialect dat zich uit in afwijkingen wat betreft de syntaxis, de uitspraak en de toon en bovendien heeft elk eiland ook nog eens een reeks eigen woorden die specifiek zijn voor dat dialect. Er zijn in het verleden verschillende pogingen gedaan om het Papiaments in een officiële spelling vast te leggen, maar ze zijn alle mislukt. Het ziet er naar uit dat het nu toch echt binnenkort zal gebeuren en vooral voor de jonge Antilliaanse auteurs - die niet weten waaraan ze zich te houden hebben, en dit als een ernstige handicap ervaren - betekent dit dat de kansen op publicatie van hun werk in het Papiaments stijgen.

Het heeft ook een hele tijd geduurd voordat het Papiaments op de scholen, naast het Nederlands, werd onderwezen. Miep Diekmann haalt daarover in haar boekje *Een doekje voor het bloeden* - waarmee ze op cynische wijze het zogenaamde Koninkrijksverband bedoelt - de volgende herinnering op:

> Kinderen van zeven jaar... hun eerste schooldag. Zeven jaar hadden ze alleen maar Papiaments gesproken thuis, en gehoord. Maar vanaf die eerste schooldag was het hele onderwijs in een vreemde taal, het Nederlands. Al na een paar uur hingen ze duf en lusteloos in hun banken, en niet van de hitte alleen. Wij, uit de hogere klassen... we lieten het wel uit ons hoofd in het klaslokaal iets anders dan Nederlands te spreken. Want op je rapport stond een apart vak vermeld: Nederlands spreken. Alleen in het speelkwartier, als de nonnen niet in de buurt waren, was het vlug-vlug alles in het Papiaments. Werd je betrapt dan kreeg je een slechte aantekening. Uit solidariteit en pure balorigheid brabbelde ik na een paar weken al zoveel Papiaments als ik had opgepikt. Je hoedt je er als kind trouwens wel voor een uitslover te zijn, dan lig je buiten de groep.[5.]

Dat het Papiaments, de taal van de gewone mensen, en het Nederlands, de taal van de blanken op gespannen voet met elkaar stonden en staan komt heel goed tot uiting in het eerste jeugdboek van Diana Lebacs: *Sherry*, als de hoofdpersoon geschorst wordt omdat zij op een lagere school kinderen in het Papiaments iets heeft uitgelegd. Dat wordt niet getolereerd door de directeur:

> Zijn stem drong weer tot haar door: 'Hoe kon je nu zo'n risico nemen? Papiamentu zal en wordt nergens, op geen enkele school, gesproken.' Voldaan trok hij zijn das recht en wachtte op Sherry's onderdanige beschuldigingen. Ze zou tenslotte toch eieren voor haar geld moeten kiezen, want ze had teveel te verliezen. Maar ze wierp het hoofd in de nek en vroeg schamper: 'En wie maakt dát uit? Jullie?' Dat was haar tweede doodzonde. Ze werd geschorst, allicht, voordat ze de anderen misschien op een idee zou brengen en die haar zouden bijvallen.[6.]

Sonia Garmers, naast Diana Lebacs de belangrijkste Antilliaanse jeugdauteur van dit moment weet zich haar onderwijstijd nog heel goed te herinneren. Ze volgde lager en middelbaar onderwijs op Curaçao, dat zeer sterk Nederlands was georiënteerd en weinig of geen aandacht had voor de specifieke Antilliaanse cultuur. 'En nog,' zegt ze

> is dat niet helemaal verdwenen, hoewel er flinke veranderingen te bespeuren zijn met name in het lager onderwijs waar steeds meer Antilliaanse leerkrachten les geven. Maar het middelbaar onderwijs wordt nog steeds gedomineerd door Nederlanders. Toen ik op de lagere school zat kwamen alle lees- en methodeboekjes uit Nederland en stonden vol met typisch Nederlandse situaties, die voor een Antilliaans kind vaak volstrekt onbegrijpelijk zijn. Taallesjes over kijk-daar-buiten-staat-een-sneeuwpop en mienzeem-jij-de-ruit-voor-moe. We zongen, geloof het of niet, liedjes als *langs berg en dal, op de grote stille heide* en *Limburg, mijn dierbaar vaderland.* Alles kwam uit Nederland tot zelfs de wandplaten toe waarop afbeeldingen stonden van seizoenen die bij ons onbekend zijn. Het hele onderwijs sloot zowel wat betreft de inhoud als de taal op geen enkele manier aan bij mijn eigen leef- en belevingswereld, bij wat ik elke dag meemaakte. Het was wereldvreemd en drong een manier van denken op, die niets met ons eigen verleden, onze tradities en ons leven te maken had. Later is er wel wat veranderd. Er zijn nu bijvoorbeeld taalboekjes, weliswaar nog in het Nederlands, maar waarin

> in ieder geval geprobeerd is meer aan te sluiten bij wat kinderen hier meemaken. Er komen gelukkig ook steeds meer jonge auteurs die in het Papiaments gaan schrijven, en zich baseren op onze eigen cultuur en de ervaringen van de kinderen.

Sonia Garmers legt de nadruk op goed onderwijs, dat aandacht schenkt aan de praktijk van alle dag en kinderen de mogelijkheid geeft inzicht te krijgen in de wereld om hen heen. Leren hoe de samenleving in elkaar zit, voor welke problemen je komt te staan en hoe je eraan kunt werken die op te lossen. In haar eerste boek dat zij in het Nederlands heeft geschreven: *Lieve koningin, hierbij stuur ik U mijn dochter*, een autobiografisch relaas, waarin zij op basis van eigen ervaringen vertelt over een Antilliaanse moeder die een van haar dochters naar Nederland stuurt om er te studeren, schrijft zij:

> Wat ik voor Curaçao wil, is dat de kinderen meer maatschappijleer op school krijgen. En dat ze de kinderen ook wat leren over budgetteren - hoe je met geld moet omgaan. In plaats van die gekke geschiedenis over de Batavieren kunnen ze beter leren hoe ze met hun salaris later en hun huishoudgeld moeten omspringen. Leren om degelijke dingen te kopen en geen mooie prullen. De huisvrouwen van mijn leeftijd en ouder zijn te oud. Je moet met de jongeren beginnen.

Het onderwijs en de jeugdliteratuur, twee zaken die Sonia Garmers nauw aan het hart gaan en waar ze met veel betrokkenheid over weet te vertellen. Na *Lieve koningin* publiceerde ze in het Nederlands twee jeugdboeken: in 1977 *Orkaan*, over een ondernemende Curaçaose jongen die op zijn veertiende jaar stormachtige ontwikkelingen doormaakt en daardoor met zichzelf en zijn omgeving behoorlijk overhoop ligt, en het vervolg daarop in 1980: *Orkaan en Mayra* een ronduit schitterend boek rondom het thema stervensbegeleiding.

Toen Sonia Garmers zeventien was ging ze, na de MULO gevolgd te hebben, werken in een boekhandel, want boeken hebben altijd veel voor haar betekent. In *Lieve koningin* schrijft ze daarover: ‘Maar bij ons zijn ze zo duur, nog duurder dan in Holland, dat ik ze zelf later ben gaan schrijven. Dan heb ik er tenminste een paar voor niks!’ Na drie jaar trouwde ze en begon, omdat ze alleen thuis zat, verhaaltjes te schrijven voor kinderen.

> Als ik een kip zag, begon ik een verhaal over een kip. Als ik een schoteltje kapot liet vallen, moest ik een verhaal schrijven over: het zielige schoteltje is kapot en nu is het kopje weduwe. De grote thema's uit de wereldliteratuur - zoals Romeo en Julia - gebeurden bij mij thuis in het klein. Zo is het begonnen. Op een goeie dag had ik na een half jaar een stuk of veertig verhaaltjes.

Nadien kwam ze terecht bij het Papiaments ochtendblad *Today* en verzorgde elke week een kinderpagina waarop ze haar verhaaltjes kwijt kon. Daarna werkte ze bij *La Cruz*, een Papiaments weekblad, als redactrice en stelde een vrouwenpagina samen met huishoudelijke adviezen, recepten enzovoorts. Onder de titel *Tante Nini vertelt* bleef Sonia Garmers kinderverhalen schrijven, maar ze ontwikkelde zich ook als journaliste en versloeg onder andere de Statenvergaderingen en de Eilandverkiezingen, een taak die voor een vrouw toen nog erg ongebruikelijk was. In boekjes als *Tantan Nini conta* (Tante Nini vertelt) en *Un makutu jen di cuenti* (Een

mand vol verhaaltjes) verzamelde ze haar kinderverhalen die in kleine oplagen tussen 1955 en 1960 verschenen.

Sonia Garmers vertelt daarover:

> Mijn eerste bundel kinderverhaaltjes, waarin ik er 25 verzamelde, zijn met behulp van een van de rijkste vrouwen van het eiland uitgegeven. Omdat ik zelf geen geld had en er geen mogelijkheid was het boekje zonder eigen geld te laten drukken, heb ik haar om een voorschot gevraagd, zodat ik de uitgave-kosten zelf kon financieren. Later heb ik alles terugbetaald. Een onmogelijke situatie, maar dat was toen eenmaal zo, en eerlijk gezegd is de positie van de jeugdauteur nu weinig beter, al is de kans om in het Nederlands te publiceren wel wat groter geworden. De vier volgende boekjes heb ik met behulp van de Nederlandse geestelijkheid uit kunnen geven. De fraters hebben een klein uitgeverijtje en om de kosten te drukken werden er in de boekjes advertenties opgenomen, die ik veelal zelf wierf. Ja, zo ging dat toen, je moest de winkels langs, om advertenties schooien om je eigen boekje gedrukt te krijgen. Ze werden op krantenpapier gedrukt, met een simpel kaftje er om heen. De gemiddelde oplage was zo'n duizend exemplaren, en daarvan heb ik er heel wat zelf verspreid, dat moest wel. Grote oplagen zijn bij ons onmogelijk. De mensen lezen veel minder dan in Nederland, wij zijn geen boekenkopers. Er is bij ons ook minder gelegenheid om met een boek in een hoekje weg te kruipen; de gezins- en familieband is erg sterk, veel mensen wonen bij elkaar en je komt er gewoon minder toe je terug te trekken om te lezen. Ons leven speelt zich ook niet zo binnenhuis af, wij zijn vaak buiten, op het erf, in de straat, praten veel en graag met elkaar, gaan bij iemand op bezoek of krijgen bezoek. En 's avonds ga je dansen, zwemmen, geniet je buiten met elkaar van de avond. Doordat het onderwijs beter wordt en er ook meer boeken verschijnen lezen de mensen de laatste tijd wel wat meer, maar het is toch niet te vergelijken met Nederland. *Lieve koningin* bereikte bij ons een behoorlijke oplage, maar dat kwam omdat veel mensen wilden weten wat ik over de Antillen te vertellen had en of ze er misschien zelf in voorkwamen...

Het schrijven in het Nederlands is voor Sonia Garmers een hele overgang geweest. Over haar vriendin en collega Miep Diekmann, die haar daarbij hielp, is zij vol waardering en enthousiasme.

> Wat Miep heeft gedaan, niet alleen voor mij maar ook voor Diana Lebacs, is van groot belang geweest. Ik kende haar van bezoeken die ze in het verleden aan de Antillen bracht al langer. Zij heeft me er toe aangezet in het Nederlands te gaan schrijven. Dat is begonnen met *Lieve koningin.* Voor dat boekje heb ik allerlei herinneringen aan mijn eigen leven op Curaçao, betekenisvolle voorvallen die ik in de loop van de jaren meegemaakt heb en die voor mijn ontwikkeling en die van mijn dochters van belang zijn geweest, op de band ingesproken. In het Papiaments. Uit de veelheid van verhalen en anecdotes hebben we toen een selectie gemaakt, en in het Nederlands opgeschreven. Het schrijven in het Nederlands is voor mij bepaald niet gemakkelijk, want je moet niet vergeten dat ik in het Papiaments denk en praat. Vooral bij *Lieve koningin* en *Orkaan* was het razend moeilijk omdat de omzetting veel concentratie en geduld vereiste. De gedachten en gevoelens die ik neer wil schrijven en die ik vloeiend in het Papiaments kan uitdrukken komen vaak anders over in het Nederlands, omdat het voor mij toch een taal is die - alleen al

wat betreft klank en ritme - voor mij minder direct is, minder emotioneel geladen ook.
Orkaan heb ik in feite twee keer geschreven, eerst in het Papiaments, daarna in het Nederlands. De hulp van Miep

daarbij is van onschatbare waarde geweest. Ze heeft een uitstekend gevoel voor wat essentieel is in een verhaal, wat weggelaten kan worden omdat het de spanningslijn doorbreekt en voor de lezer niet interessant is. En ze weet ook hoe dialogen geschreven moeten worden. Ze zei eens tegen mij: jullie zijn juist zo goed in dialogen, zoals jullie praten zo moet je ook schrijven, dicht bij de spreektaal blijven zodat het direct en herkenbaar is. Zowel in *Orkaan* als in *Orkaan en Mayra* zijn de dialogen dan ook heel belangrijk. Hele hoofdstukken zijn ook op basis van dialogen ontstaan, en dat kun je zeker merken. In beide boeken vind je fragmenten die alleen uit de 'kale' dialogen tussen de personen bestaan, zoals in een toneeltekst. Dat is dan op momenten waarop meningen botsen, konflikten worden uitgepraat of blootgelegd. Op die ogenblikken komt het er op aan dat kinderen zichzelf via die dialogen zo direct mogelijk kunnen verplaatsen in de situatie van de hoofdpersoon en als het ware mee kunnen praten, mee kunnen argumenteren.[7.]
Beschrijvingen, voor zover ze nodig zijn, heb ik zo kort en krachtig mogelijk gehouden en met de veelheid van dialogen maakt dat die boeken 'snel' leesbaar; ze hebben een vaart en je wordt weinig rust gegund. Overigens wil dat niet zeggen dat die boeken ook snel geschreven zijn. Integendeel, ik heb er ontzettend veel problemen mee gehad, en het heeft lang geduurd voor ze eindelijk klaar waren. Dag in dag uit achter je typemachine kruipen is iets waar ik moeite mee heb, ik herinner me steeds dat ik dít nog en dàt nog moet regelen en stel het schrijven zo steeds weer uit. Miep heeft me bij wijze van spreken elke dag op die stoel achter mijn bureau gezet en gezegd: en nu schrijven! Ik bewonder haar discipline en vasthoudendheid en ik kan gerust zeggen dat als zij me daarbij niet geholpen had, die Nederlandse boeken waarschijnlijk nooit geschreven zouden zijn. Ik merk wel dat het schrijven in het Nederlands me bij *Orkaan en Mayra* beter is afgegaan. Veel ervan is onmiddellijk in het Nederlands geschreven al gebruik ik er wel allerlei woorden uit het Papiaments doorheen.

Brua- en Nanzi-verhalen

Sonia Garmers schreef naast haar kinderboeken een drietal boeken over koken, een over schoonheidsverzorging en gaf samen met de dichteressen Nydia Ecury en Mila Palm de gedichtenbundel *Tres Rosea* (Drie Verzuchtingen) uit. De gedichten die ze daarin publiceerde zijn allemaal gebaseerd op konkrete ervaringen die ze dagelijks meemaakte. Zo vertelt ze daarin over de zorg die ze heeft voor haar vier

dochters, na de scheiding van haar man. De gedichten zijn over het algemeen kort, getuigen van een speels taalgebruik en hebben soms een spottende ondertoon, vooral als ze de geïdealiseerde liefde van man en vrouw beschrijft. Er staan enkele langere gedichten in zoals *Mijn huis huilt*, dat geschreven is nadat haar dochters het huis uit zijn gegaan en waarin ze het gemis weergeeft van gezelligheid, veel stemmen, rommel van iedereen en slaande deuren.

Ook schreef ze, samen met Hanny Lim, twee boekjes over *Brua*, zwarte kunst. Paul Brenneker die zich lange tijd bezig heeft gehouden met het vastleggen van allerlei aspecten van de volkscultuur van de Antillen, zegt dat brua

> een verzamelwoord (is) voor toverij, bijgeloof, kwakzalverij, geestenleer, bangmakerij en oplichterij met geheimzinnigheid. Het woord *bruha*, mengen, verwarren, zal er niet vreemd aan zijn. De brua wil de grenzen van het natuurlijke overschrijden, of dit tenminste suggereren. Daarom is het verwant aan godsdienst en religieuze praktijken. (...) Men weze zuinig met het etiket brua en make zich niet schuldig aan de elementair onlogische redeneringsmethode om te oordelen en te veroordelen voordat men weet waarom het gaat. Want bij lange na is de brua van deze eilanden geen duidelijke zaak. Ze is nog nooit serieus bestudeerd. Voorlopig kunnen we beter niet oordelen. Al meer dan eens is gebleken, dat iets wat als brua gedoodverfd stond, achteraf zo gek nog niet was. Wat vreemd is, is nog niet verkeerd. Wat mij meer direct trekt in de brua, is de verschijningsvorm en de psyche die er achter steekt. Ze is een onderdeel van de folklore, waaruit men veel kan leren. Men denkt dat brua een zeer omschreven bedoening is. En dat is maar half waar. Een bepaalde groep praktijken is algemeen bekend, doch daarenboven groeit in de brua een wirwar van opvattingen en praktijken die door de beoefenaars zelf worden gefantaseerd en die het persoonlijk overwicht vergroten. (...) Opvoeders nemen in de regel een ontwijkende houding aan tegenover de brua en bagatelliseren de invloed ervan. En toch zien zij zo nu en dan tekenen, dat de brua wel heel diep ingrijpt en mensen intens bezighoudt.[8.]

In de jeugdboeken over de Antillen komen we die brua nogal eens een keer tegen. In het eerste boek van Diana Lebacs, *Sherry*, gaat Sherry naar een Bruaman en vraagt hem om haar vader tegen te houden, die, om werk te zoeken, van het eiland af wil. Ook in de *Nancho*-serie van deze schrijfster treffen we verschillende vormen van zwarte kunst aan, bijvoorbeeld het gebruik van bepaalde kruiden om je tegen kwade invloeden van buiten te beschermen. Allerlei soorten geesten, planten, dieren, voorwerpen en gebruiken spelen een rol bij

belangrijke gebeurtenissen uit het dagelijkse leven, als het gaat om geluk of ongeluk, gezondheid of ziekte, leven of dood.

In de boeken van Sonia Garmers komt men brua ook tegen, al speelt die daarin geen overheersende rol. Het traditionele volksbijgeloof waarbij buitenaardse krachten worden uitgedaagd heeft echter steeds minder een greep op de jongere generatie. In *Lieve koningin* geeft Sonia Garmers dat aan als ze het heeft over haar dochter Norine:

> Ik kan toch niet tegen Norine zeggen: Is er een jongen die je aardig vindt? En gaat het niet goed tussen jullie? Ik weet een recept... Je vult een flesje met honing, rozewater, een beetje suiker en een papiertje, waarop je zeven keer zijn naam geschreven hebt. Dat flesje moet je bewaren en de moeilijkheden lossen zich vanzelf op en hij wordt weer lief! Nee, niet voor Norine.

Overigens heeft de brua er wel voor gezorgd dat er een levendige orale literatuur bestaat van meestal korte verhalen die uiteenlopen van merkwaardige recepten tot geschiedenissen-met-moraal. Dat de katholieke kerk zich vaak onverzoenlijk heeft opgesteld tegen dit volksgeloof toont een van de verhalen die door Paul Brenneker zijn opgetekend. Het gaat over een beruchte brua-vrouw

> *alom bekend, gevreesd en in meer of mindere mate ook bemind, want ze had grote invloed. Ze had een winkel en een moestuin, die een overvloed van vruchten opleverde, en hield er paarden en schapen op na. Ze had ook een uitgebreide staf personeel om zich heen, meiden en petekinderen. Opzichtig gekleed ging ze iedere zondag naar de kerk. Maar ook hadden in haar huis geregeld danspartijen plaats waar onnette vrouwen uit de stad aan deelnamen, 'tarai's'. En iedereen wist fluisterend te vertellen, dat zij zaterdagavonds geheel alleen in haar kamer, met de haren los, danste met de boze geest, de 'almasola'.*
>
> *Toen er een nieuwe parochiekerk kwam, en deze nagenoeg klaar was, trok zij er eens in een wilde bui met haar trawanten op af, en noemde het een maisschuur, en deed er spottend de mis na. Dat werd groot alarm. De pastoor werd gewaarschuwd. Toen deze zag wat er gebeurde, luidde hij de klok. De mensen stroomden toe, en begonnen de vrouw met haar gevolg met stenen te bekogelen.*
>
> *Het werd een vechtende en scheldende troep die zich langzaam naar het huis van de vrouw begaf. Aldaar werd veel vernield en zelfs de paarden en schapen kregen er van langs. Dit alles onder de leuze: 'pastoor a manda', op last van de pastoor. De vrouw heeft zich voor haar sterven bekeerd en haar bruapraktijken toegegeven. Maar haar eens zo vruchtbare moestuin is een droge zandvlakte geworden; iets wat iedereen als een vloek beschouwt.*[9.]

Een andere vorm van orale literatuur bestaat uit de zogenaamde *Nansi-verhalen.* Sonia Garmers zegt daarover:

> Het zijn verhalen die van generatie op generatie overgeleverd werden en oorspronkelijk stammen uit Afrika. Ze zijn door de hier ingevoerde slaven meegebracht. Je vindt varianten van die Nansi-vertellingen in Afrika, in Suriname, Cuba, Trinidad en andere landen waar slaven uit Afrika terecht

> zijn gekomen. In die verhalen speelt Nansi, een spin, steeds een belangrijke rol. Nansi is getrouwd met Shi Maria en heeft negen kinderen, althans in de verhalen zoals ik ze het beste ken, maar zoals gezegd, er zijn vele varianten. Nansi is een spin met mensachtige trekken die altijd wint; hij versiert het zo dat hij iedereen, mensen en dieren, steeds te slim af is. Hij weet zich uit de moeilijkste situaties te redden en heeft voor elk probleem een oplossing. Ook al ziet het er in het begin van een verhaal slecht uit voor Nansi, steeds weet hij het zo te draaien dat de kansen keren en hij het tenslotte is die er het voordeligst van af komt. In de verhalen die ik ken ligt hij nogal eens overhoop met de koning die hem vaak voor zijn karretje wil spannen. Nansi gaat meestal op een verzoek van de koning in en het lijkt erop alsof hij naar diens pijpen danst, maar dan wordt al gauw duidelijk dat hij zijn plannetjes klaar heeft. En gebruikmakend van de argeloosheid en de domheid van de koning weet hij het zo te spelen dat niet zijne koninklijke hoogheid, maar Nansi aan het eind met de eer, en vaak ook met de buit, gaat strijken. Je kunt zeggen dat de Nansi-verhalen verteld werden door mensen die hun hoop op en verwachting van een beter, vrijer leven daarin kwijt konden. Veel meer hadden ze ook niet. De afhankelijkheid van de koloniale bezitter en hun onvrede met het leven dat ze moesten leiden bracht een figuur als Nansi voort, die voor alle problemen een oplossing heeft en de rijken en machtigen weet te verslaan door zijn slimheid.

Naar alle waarschijnlijkheid is Nansi - of *Anansi*, zoals hij in Suriname wordt genoemd - een godheid uit het Ashantirijk van Ghana en wordt hij vereenzelvigd met de zon. Die godheid is verdwenen en daarvoor in de plaats is een spin met menselijke trekken gekomen, die een funktie heeft gekregen als schelm, een slimme a-morele held.

> Heden ten dage is er in het Papiaments slechts één gezegde bekend, waarin de band tussen Nanzi en zon enigermate herkenbaar is. Wanneer de zon schijnt terwijl het regent, zegt men: Nanzi geeft achter het huis zijn vrouw een pak slaag met een foenchistok. Het verband tussen Nanzi en spin is veel duidelijker. Onder Nanzi verstaat men hier ook een kleine soort spin, althans men noemt hem *spinrak chiki*, die zich als een mierenleeuw ingraaft in rul zand, en dan een trechter vormt om insecten te vangen. Een Nanzi-verhaal heet in het Papiaments *cuenta di Nanzi*, maar ook ieder verhaaltje, zonder dat de hoofdpersoon of zijn kliek erin voorkomt heet cuenta di Nanzi. Mits het maar een niet echt gebeurde vertelling is.[10.]

Een van die Nanzi-verhaaltjes gaat als volgt:

> *Nanzi kwam eens de koning tegen, en zei hem: 'Koning ik heb iets te vragen. Heeft u voor mij een stuk grond ter grootte van een koeiehuid?' De koning begon hardop te lachen. 'Wat kun je daarmee nou doen?' Nanzi zei: 'En toch vraag ik niet meer.' 'Nou dat mag je gerust pakken, hoor.' 'Dankuwel, Shon Arei' zei Nanzi en ging naar huis. Thuis sneed hij een koeiehuid in dertig smalle reepjes, en knoopte die aan elkaar tot een lange liaan. Toen hij daarmee klaar was, riep hij Shi Maria en Pegasaja (zijn kind, pvdh) en gezamenlijk trokken ze erop uit. Ze kozen zich een stuk grond uit, en Nanzi begon te meten. Maar daar kwam net de koning aan.*

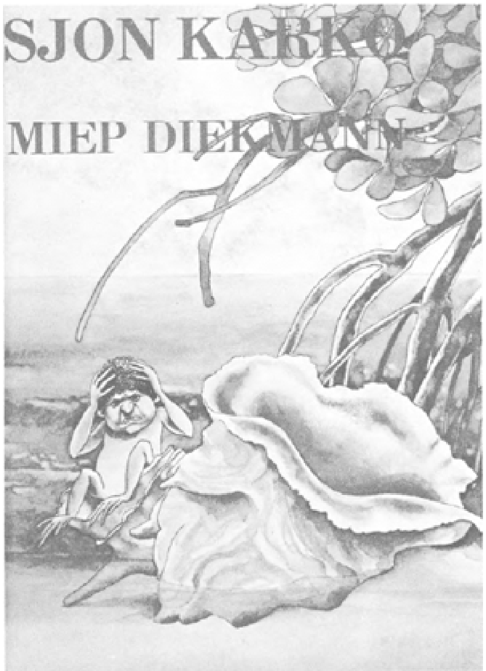
'Wat is dat nou, Nanzi; je hebt me een stuk grond gevraagd ter grootte van een koeiehuid.' 'Dat komt uit Shon Arei', antwoordde Nanzi, 'hier is de huid.' Met zijn handen in het haar bleef de koning Nanzi aankijken. Nanzi ging ondertussen rustig door met meten, en had tenslotte vijf en een halve bunder grond. Kwaad liep de koning naar huis. Hij was buiten zichzelf van woede; maar het was te laat.
Nanzi bouwde een huisje op zijn grond. Maar iets planten deed hij niet. Hij heeft nooit van werken gehouden. Stelen is zijn beroep.[11.]

In de Antilliaanse schoolboeken is Nanzi ook terug te vinden,

hij treedt daar op als een spin met twee poten en vier harige armen en gekleed als een mens.[12.] De Nanzi-verhalen, althans die waarin Nanzi de spin optreedt, zijn geen sprookjes in de betekenis zoals wij die kennen: ze missen het karakter van de betoverde droomwereld, maar ze zijn veeleer een uitdrukking van de dagelijkse realiteit van het leven van de vroegere slaven. De Nanzi-verhalen zonder Nanzi, bijvoorbeeld griezelverhalen, bevatten meer toverachtige elementen, zijn meestal van recentere datum en komen wat sprookjesachtiger over. In de Surinaamse *Anansi-tori's* treedt Anansi op samen met *Tigri*, Tijger waarmee hij een soort haat-liefde-relatie heeft. Een daarvan gaat als volgt:

B'Anansi en Ba Tigri zijn eens een weddenschap aangegaan. Zij zouden kijken wiens vuist zwaarder was. Daartoe hadden zij afgesproken, dat elke dag de een de ander een vuistslag zou toebrengen. Ba Tigri dacht dat het voor hem erg makkelijk zou gaan, dus stelde hij aan Anansi voor dat die eerst zou slaan. Afgesproken.
Anansi ging naar een smid en liet die een moker voor hem maken. Het was een grote zware ijzeren moker. Daarmee ging Ba Anansi de volgende morgen vroeg, nog voor de dag begon, naar Tigri en klopte aan. Hoe Tigri de deur opendeed zo wa... zo sloeg Ba Anansi hem een slag met de moker zo bam...
Tigri was flauw gevallen en was, toen hij weer bijkwam, erg verbaasd. Hij wist niet dat Anansi zijn hand zo zwaar was. 'Gado bles mi', riep hij uit, 'mi no ben sabi tak na so Anansi anoe hebi.'
De volgende dag was het zijn beurt.
Intussen was Anansi naar Konkoni gegaan. B'Anansi vroeg aan Mati Konkoni of die morgenochtend vroeg bij hem thuis zou kunnen komen. B'Anansi voelde zich niet zo goed, zei hij, en als hij ziek zou worden in de nacht, dan zou hij niet kunnen opstaan de volgende morgen om de deur open te doen voor iemand die eten voor hem zou brengen. Toen Konkoni 'eten' hoorde, was hij direkt voor. Aldus beloofde Kokoni, dat hij de volgende morgen vroeg bij Anansi zou zijn om de deur open te doen.
De volgende morgen nu toen Tigri aanklopte en toesloeg, was dat niet Anansi die geraakt was, maar Konkoni. Deze was vanzelf op slag dood. Anansi liet zich die dag een maaltijd van konijnevlees goed smaken.
Intussen was het weer zijn beurt. Nanzi ging dus weer met zijn moker naar Tigri toe en zodra Tigri de deur open deed, sloeg hij toe met alle kracht. Tigri had alvast niet verwacht dat Anansi op de been zou zijn na zijn vuistslag van de vorige dag. Hij was dus dubbel verbaasd over het feit dat Anansi ook nog zo hard kon slaan. Tigri had de halve dag buiten westen gelegen.

B'Anansi had als volgende slachtoffer uitgekozen Mati Dia. Hij ging naar Dia toe en vroeg die om met hem te komen slapen. Want, zei hij, de volgende dag zou iemand eten voor hem brengen, maar 's avonds krijgt hij last van rheumatiek en dan kan hij 's morgens vroeg niet uit zijn bed. Hij vroeg of Dia dan voor hem kon opendoen. Dia had geen bezwaar daartegen.
De volgende morgen klopte Tigri aan. Tigri had zich voorbereid om zo hard als hij kon te slaan, want Anansi bleek sterker te zijn dan hij had gedacht. Toen de deur werd opengedaan sloeg hij zo hard als hij kon toe en bleef deze keer even luisteren. Toen hij niet eens gekreun hoorde, ging hij tevreden weg.
B'Anansi had die dag weer een heerlijke maaltijd van hertevlees. En hij was weer aan de beurt. Toen Anansi de volgende morgen bij Tigri aanklopte, was Ba Tigri de wanhoop nabij. Tigri deed de deur niet open, maar vroeg B'Anansi bevend alsjeblieft weg te gaan. Hij gaf zich gewonnen. Zo had Ba Anansi kans gezien de weddenschap van Ba Tigri te winnen.[13.]



De eerste boekjes die voor kinderen in het Papiaments geschreven werden bevatten veel Nanzi-verhaaltjes, maar tegenwoordig is de figuur van Nanzi voor de jeugd minder belangrijk dan vroeger. Ze kennen Nanzi nog wel, maar de spinachtige figuur met zijn Afrikaanse achtergrond heeft voor hen niet meer die betekenis die hij voor hun ouders en grootouders had. Bovendien is Nanzi in veel nieuwe verhalen teveel een fantasiefiguur geworden met weinig relaties met de Antilliaanse werkelijkheid. Nanzi is voor veel kinderen net zoiets als een van het buitenland ingevoerde kabouter geworden: weinig identificatie biedend en behorend tot een vreemde

cultuur. Dat is ook de belangrijkste reden geweest dat Miep Diekmann met *Sjon Karko* een nieuw figuur heeft geïntroduceerd, half mens, half schelpdier, levend in een van de vele karko's - roze schelpen - die men veel op de eilanden vindt. Een kabouterachtig figuurtje, maar zonder diens lieve, aardige, soms naar het onderdanige neigende karakter. Integendeel, Sjon Karko is volstrekt eigenzinnig, heeft soms iets bewust pesterigs, vooral tegen grote mensen, en bijt letterlijk en figuurlijk flink van zich af.[14.]

Miep Diekmann zegt over Sjon Karko:

> Het moest een verschrikkelijk spannend verhaal zijn, geschreven op de psychologie van het Antilliaanse kind. Dat kind had geen andere fantasie-figuur dan een uit Afrika geïntroduceerde spin, waar het dan net zo min iets van af wist als van bijvoorbeeld de 'witte wieven' bij ons in Holland. Dan lazen ze over stomme kabouters, die leefden onder de grond en in de bomen. Nou bomen heb je daar niet en de grond is rotsen. In mijn boek heb ik dan een fantasie-figuurtje gebruikt. Het is geen dier, het is geen mens, ik laat in het midden wat het is. Het is een Sjon Karko. En Karko betekent 'schelp'. In tegenstelling tot de kaboutertjes helpt dat kleine mannetje de mensen niet. Meer nog, Sjon Karko is een sekreet. Al wat klein is, wordt toch opgevreten, laat al die grote mensen maar voor zichzelf zorgen. Dat noem ik gestalte geven aan de onderdrukte agressiviteit, die eigen is aan een minderheid, maar er niet uitkomt. Ik vind dat je die agressiviteit moet kanaliseren binnen een boek. Later hoorde ik dat kinderen op Bonaire de schelpen om liepen te keren, want zij dachten dat er misschien die Sjon Karko in zat. (...) Ik noem het het magisch denken van een kind, waarin ik ben opgevoed en dat ik nooit heb kunnen loslaten. Er bestaat zoiets als het magisch denken, datgene wat wij verloren hebben. Volgens de kinderen is het iets bezield, er zit een soort beest in... Waarom zou er geen wezen inzitten? Vanaf het moment dat de kinderen dat soort wezen ontdekken, zitten ze met hun neus veel dieper in de realiteit dan daarvoor... Er is nergens sprake van een droom...[15.]

Sonia Garmers:

> Er komen gelukkig steeds meer auteurs die voor de jeugd gaan schrijven, ook in het Papiaments. Er zijn trouwens ook schrijvers, zoals Elis Juliana en Pierre Lauffer, die weigeren in het Nederlands te publiceren. Het feit dat er nog steeds geen officiële spelling is, betekent echter dat veel auteurs niet weten waar ze zich aan houden moeten. Dat zoiets zolang moet duren is eigenlijk heel triest, want dat vormt een grote belemmering voor de ontwikkeling van een eigen kinder- en jeugdliteratuur. De kinderen zitten ondertussen wèl zonder kinderboeken... Daar komt nog bij dat veel jonge auteurs in eerste instantie voor ouderen schrijven en daarmee hopen voor vol aangezien te worden, iets dat wel te begrijpen is vanuit de achterstelling van onze eigen literatuur, maar er zit ook een element in van: schrijven voor kinderen doe je als je in de 'grote' literatuur mislukt bent. Wat natuurlijk onzin is, juist bij de kinder- en jeugdliteratuur moet je beginnen, je moet ze van jongs af aan leren lezen en hun het beste voorzetten wat we hebben. Bovendien - en dat is een ander niet onbelangrijk punt - àls er dan voor kinderen wordt geschreven, dan is het

razend moeilijk je werk uitgegeven te krijgen. Eigenlijk is een Antilliaanse auteur op Nederland aangewezen, en moet dus, wil hij zijn werk gepubliceerd krijgen, in het Nederlands schrijven. En wie heeft er al die moeite voor over?
Ik ken een jongen die heel talentvol in het Papiaments schrijft. Hij is niet alleen schrijver, maar ook drukker, uitgever, verspreider, alles doet hij zelf. Hij stencilt zijn boek, trekt het eiland rond en verkoopt zijn werk huis aan huis bij de mensen. De hele familie helpt mee met stencillen, nieten, het maken van de kaft. Hij maakt driehonderd exemplaren en de kosten daarvan kan hij net betalen met de inkomsten van de verkoop. Bij zijn rondgang over het eiland neemt hij meteen bestellingen op voor het volgende boek, en laat de mensen al wat vooruit betalen zodat hij weer papier en inkt kan kopen. Zo gaat dat. In dit soort situaties zou verandering moeten komen. Wat wij nodig hebben is een eigen uitgeverij en een eigen drukkerij zodat jonge auteurs gemakkelijker hun boeken uitgegeven kunnen krijgen. Als bijvoorbeeld de *Sticusa* (Stichting Culturele Samenwerking) de stimulering van de Antilliaanse cultuur ernstig zou nemen, dan zou ze daarbij helpen. Maar dat doet ze niet. Ze hebben in het verleden de cultuur uit Nederland geïmporteerd, een eenrichtingsverkeer van Nederland naar de Antillen. Schrijvers als Willem Frederik Hermans kregen een gratis reis naar de Antillen aangeboden om een verhaaltje te houden over eigen werk. Kun je je voorstellen hoeveel mensen daarnaar kwamen luisteren? En hoeveel zoiets gekost heeft? Hele strijkkwartetten kwamen over om hier te spelen. Maar wij zijn nou eenmaal geen mensen die veel naar klassieke muziek luisteren, wij houden van onze eigen muziek. De culturele vernederlandse bovenlaag van de bevolking kon er hier van genieten. Het geld dat daaraan besteed is had beter gebruikt kunnen worden om ons te helpen een eigen jeugdliteratuur van de grond te krijgen door onze jonge auteurs publicatiemogelijkheden te bieden. Daar is een nieuwe generatie mee gebaat, dààr hebben we wat aan...[16.]

Orkaan en Mayra

In 1977 publiceerde Sonia Garmers haar eerste Nederlandse jeugdboek: *Orkaan.* Hoofdpersoon van dit opmerkelijke boek is de veertienjarige Mario Melandes, vroeger wild en onstuimig: '*schreeuwen, lawaai, hollen en altijd kattekwaad*' waaraan hij zijn bijnaam Orkaan te danken heeft, maar de laatste tijd is dat plotseling veranderd. '*Net de stilte voor de storm*'. Zijn tamelijk rijke ouders vragen zich wel af wat er met hem aan de hand is, maar hebben toch geen echte belangstelling voor hem. Ze willen graag dat hij naar de HAVO gaat, omdat zo'n school beter bij hun stand past, maar Mario zelf ziet meer in de LTS; hij is graag praktisch bezig en beleeft plezier aan het werken met zijn handen. Mario heeft het meeste op met Chaya, het dienstmeisje, dat hem beter dan zijn ouders begrijpt, maar bij hem weggaat om haar moeder te verzorgen. Mario helpt haar bij het verbouwen van het huisje en leert - zonder dat zijn ouders daar in het begin iets van af weten - het timmervak van zijn oom Chitu en diens dochter Mayra. Mayra is anders dan andere meisjes, geen lief doetje, maar iemand die recht voor haar mening uitkomt, van aanpakken weet en zich niet zomaar door de jongens laat versieren. Bovendien wil ze graag timmervrouw worden. Mario wordt verliefd op haar, en die gevoelens brengen hem danig van zijn stuk. Daar komt nog bij dat hij zich roekeloos in de schulden steekt om gereedschap

en materiaal te kopen voor de verbouwing van het huisje, en dat kan hij niet meer terugbetalen. Bovendien toont Chaya, het dienstmeisje, zich in haar zenuwen wat ondankbaar tegenover Mario en dat is genoeg om

Mario een crisis te bezorgen, de eerste in zijn jonge leven waarin hij in de gaten krijgt dat het leven niet op rolletjes loopt.

Die crisis valt samen met een natuuruitbarsting: een orkaan die het eiland teistert. Tenslotte komt oom Chitu hem te hulp en vaart uit tegen zijn ouders: 'Jullie hebben nooit tijd voor hem. En is het dan zo erg dat hij met zijn moeilijkheden bij mij gekomen is? Ouders zijn vaak jaloers als kinderen iemand anders dan hun eigen ouders vertrouwen.' En Mayra zegt op de laatste bladzijde tegen Mario: 'Er moeten nog honderd orkanen komen om Curaçao te veranderen. Om die stomme ideeën uit de mensen te waaien.'

Orkaan geeft een voortreffelijk beeld van het leven op de Antillen, het is overtuigend en in een directe stijl geschreven, soms heel humoristisch en werkt twee belangrijke thema's uit: de verhouding tussen rijk en arm en de emancipatie van de vrouw, die rondom de groeicrisis van Mario zijn heengevlochten. En al is de edelmoedigheid en opofferingsgezindheid van Mario soms wat aangedikt, die crisis van een veertienjarige is er met veel inlevingsvermogen in beschreven. Sonia Garmers neemt het in dit boek op voor de gewone mensen op Curaçao die met weinig geld en hard werken moeten zien rond te komen, en zet zich af tegen het rijkeluisleven van de ouders van Mario, die zich in hun eer en goede naam aangetast voelen als hun zoon auto's gaat wassen om aan geld te komen. 'Ja hoor, wij begrijpen je alweer niet! Het wordt tijd dat jij òns begrijpt. Laat auto's wassen liever over aan jongens zoals Stanley, die het geld hard nodig hebben! Wat gaan de mensen zeggen als jij auto's wast?' En ze wagen het om eraan toe te voegen: 'Dat je het werk wegneemt van mensen die werk hard nodig hebben om wat bij te verdienen. Je weet hoe het is op Curaçao.' Mario verzet zich tegen die mentaliteit en vervreemdt van zijn milieu, hij voelt zich meer verbonden met oom Chitu, die hard moet werken om de kost te verdienen maar de dingen beter doorheeft dan zijn ouders. En ook zijn dochter Mayra, van wie Mario steun krijgt, is iemand die hem begrijpt, net als Chaya. De emancipatie van de vrouw is het tweede thema dat in het boek nadrukkelijk aan de orde komt. In de figuur van Mayra heeft Sonia Garmers veel onaangepast gedrag, eigenzinnigheid en emancipatoire gevoelens geïnvesteerd. Mayra is degene die Mario doet beseffen dat het typische jongens- en mannengedrag

meisjes en vrouwen klein en afhankelijk houdt. Dit ‘machismo’ wordt in het boek een aantal keren doeltreffend op de korrel genomen.

Sonia Garmers:

> Het beruchte machismo, het vermeende superioriteitsgevoel van de Latijns-Amerikaanse man, speelt ook bij ons nog steeds een grote rol in het dagelijkse leven, al moet ik wel zeggen dat er de laatste jaren ook veranderingen bespeurbaar zijn. Maar in veel gevallen zit de vrouw nog in een underdog-positie en kan er moeilijk uit. Vroeger, in mijn jeugd, was dat helemaal erg; de jongens mochten naar buiten, konden spelen en ravotten zoveel ze wilden, de meisjes bleven thuis en hielpen moeder. De jongens werden veel vrijer opgevoed, en het een en ander werd nog versterkt doordat er toen op de scholen geen sprake van co-educatie was. Dat is in ieder geval verdwenen, maar nog altijd is het zo, vooral in de gezinnen uit de lagere sociaal-economische klasse, dat de man het geld verdient en de vrouw de zorg voor de kinderen heeft. De moederrol is bij ons heel invloedrijk, iets wat ook te maken heeft met de sterke familieband. De moeder, en niet te vergeten de grootmoeder zijn in de opvoeding van de kinderen erg dominerend, ze dragen hun eigen verleden over en zien hun eigen gedrag liefst voortgezet in een nieuwe generatie. In mijn jeugd was een alleenstaande, ongehuwde of gescheiden vrouw verdacht, daar was iets mee aan de hand, ik heb dat in mijn werk als journaliste vaak meegemaakt. En de weerstanden van de mannen tegen bijvoorbeeld alleenstaande werkende vrouwen, zeker als ze een hogere positie bekleden, zijn bepaald nog niet verdwenen. Maar er komen er gelukkig steeds meer, zoals er ook meer vrouwen zijn die een scheidingsprocedure durven te beginnen, gevolg van een wettelijke aanpassing van een aantal jaren geleden. Het is gewoon onduldbaar - zeker gezien ons verleden - dat mannen tegenover vrouwen in een bijna koloniale verhouding staan: onze geschiedenis moet ons toch geleerd hebben dat de onderdrukking van de ene mens door de andere onaanvaardbaar is. Daarom vind ik een eigen jeugdliteratuur zo wezenlijk: boeken die de opgroeiende generatie vertellen over onderdrukking en macht en het verzet daartegen, vroeger en nu. Of dat nu op het gebied van de arbeidsverhoudingen of op het vlak van de relatie tussen man en vrouw is. Ik heb nooit geloofd in het heil van welke economische of politieke macht dan ook of in de geromantiseerde, maar in feite onderdrukkende relaties tussen mannen en vrouwen. Zoals ze bij ons op de Antillen zeggen: *ik geloof niet in het ei van een haan.*

Met *Orkaan en Mayra*, het vervolg op *Orkaan*, heeft Sonia Garmers gekozen voor een ontwikkelingsroman in afleveringen, zoals ook Diana Lebacs met haar *Nancho*-serie en Guus Kuijer met de *Madelief*-boeken. Zo'n ontwikkelingsserie, waarin het groeiproces van kind-zijn naar volwassenheid van

de hoofdpersoon beschreven wordt, karakters worden uitgediept en de lezer de kans krijgt met de hoofdfiguur mee te groeien is wèl iets anders dan de *verdunde-limonade-series* als bijvoorbeeld *De Kameleon.*

Op de Antillen zijn serie-boeken onbekend, en de keuze van Diana Lebacs en Sonia Garmers daarvoor is niet toevallig: ze geven beiden naast de ontwikkeling van Nancho, Orkaan en Mayra ook de voortgang en verandering van het maatschappelijk en cultureel leven op de eilanden weer. Juist door deze combinatie zijn het boeken waar het bewustwordingsproces van een opgroeiende generatie gestalte in krijgt en waar velen zich in kunnen herkennen.

In *Orkaan en Mayra*, staat de dood, of liever gezegd, de stervensbegeleiding centraal. Hoewel de dood in Antilliaanse kinderboeken vrijwel niet voorkomt wordt het sterven niet weggedrukt uit het dagelijks leven van de mensen; het is minder dan bij ons een taboe, men praat er gemakkelijker over, en de begrafenis is, veel meer dan bij ons, een heel ritueel waarbij afscheid wordt genomen van de dode.

Het eerste hoofdstuk van *Orkaan en Mayra* gaat over oom Chitu die zijn eigen doodkist aan het maken is: ‘Orkaan, man, alles wordt met de dag duurder. Als ik nú mijn kist maak, lig ik straks voor de halve prijs.’ Sonia Garmers sluit hiermee aan bij een verdwijnende traditie: als een teken van welstand liet men al tijdens zijn leven een doodkist maken en hing die, voor iedereen zichtbaar, hoog in de balken van zijn huis. Nu maakt ook Chitu zijn eigen kist, nadat hij er al zoveel voor anderen heeft getimmerd, omdat hij weet dat hij ongeneeslijk ziek is en het niet lang meer zal maken. Voor Orkaan, eerder dan Mayra - die naar Nederland vertrekt om een schrijnwerkersopleiding te volgen - door Chaya op de hoogte gesteld van het aanstaande sterven van oom Chitu, betekent dat een klap, die hij heel moeilijk kan verwerken. Samen met Chaya begeleidt hij oom Chitu naar het einde. De laatste keer dat Orkaan met hem samen is, helpt hij hem bij het klaarmaken voor de dood met scheren en baden. Een prachtig hoofdstuk zonder de zo gemakkelijke sentimentaliteit, maar met een kracht en warmte geschreven die ontroert. Dat geldt trouwens voor het hele boek.

Voor Orkaan betekent dit verlies veel: oom Chitu was tenslotte zijn eigenlijke opvoeder, meer dan zijn ouders, en diens dood zet Orkaan definitief op eigen benen. Hij krijgt trouwens nog een teleurstelling te verwerken: zijn verliefdheid op zijn oudere nichtje Mayra, wordt niet beantwoord zoals hij graag zou willen. Pijn en verlies tekenen de sterke groei die Orkaan in dit boek doormaakt, maar dat geldt evenzeer voor Mayra. Zij kiest nadat ze uit Nederland is gekomen voor het voortzetten van de timmerwinkel van oom Chitu, samen met Jeanette die ook een opleiding als timmervrouw heeft gehad en al een tijdje - weliswaar niet zonder problemen - in de praktijk werkzaam is. Net als in *Orkaan* speelt in dit nieuwe boek ook de emancipatie van de vrouw een belangrijke rol. Het boek is wat dat betreft rechtstreeks gebaseerd op een stuk werkelijkheid getuige de dank die Sonia Garmers in het begin van *Orkaan en Mayra* uitspreekt aan ‘*Jeanette Davelaar, timmervrouw op Curaçao*’ met wie ze vele gesprekken heeft gehad. Zo is Jeanette uiteindelijk in het boek terechtgekomen als een compagnon van Mayra...

Orkaan en Mayra is een schitterend boek, strak geschreven in een sobere stijl, met ingehouden humor, aangrijpend zonder sentimentele effecten. Het is een van de weinige boeken die op een reële manier het onderwerp dood en stervensbegeleiding beschrijven zonder de meestal gebruikelijke kwasi-zoetelijke ‘diepere’ bedoeling.

Naast Orkaan - die in het eerste boek vooral centraal staat - is het nu ook Mayra, wier ontwikkeling duidelijk gestalte krijgt: een accentverlegging naar de positie van de vrouw tegen de achtergrond van de toekomst van Mayra.

Orkaan en Mayra geeft door middel van de brieven en gesproken bandjes van Mayra die ze uit Nederland naar oom Chitu en Orkaan stuurt ook een duidelijk beeld hoe een Antilliaanse de Nederlandse samenleving ervaart. Gebaseerd op de ervaringen van haarzelf heeft Sonia Garmers veel voorbeelden opgenomen van aanpassingsproblemen, vooroordelen en discriminatie - 'Donker zijn betekent hier stom zijn' - die er niet om liegen.

De boeken van Diana Lebacs en Sonia Garmers vervullen zowel op de Antillen als hier in Nederland een belangrijke funktie. Daarginds stimuleren ze jongeren, die dreigen los te raken van hun eigen cultuur, zich bezig te houden met hun verleden en toekomst; hier zijn ze van betekenis voor de Antillianen die door deze boeken kontakt blijven houden met hun land en achtergrond. En natuurlijk hebben Nancho, Orkaan en Mayra die Nederlanders die verder wensen te kijken dan hun neus lang is, ook heel wat te vertellen dat de moeite waard is. Want ook wij hebben een verleden. Dat blijkt nog elke dag.[17.]

Beknopte bibliografie

Jeugdboeken over de Antillen

Diana Lebacs

1971	*Sherry, een begin van een begin*
1975	*Nancho van Bonaire* (Zilveren Griffel 1976)
1977	*Nancho matroos*
1979	*Nancho niemand*

Angela Matthews

1978	*De witte pest* (Over een Antilliaans meisje in Nederland)

Miep Diekmann

1947	*Panadero Pan*
1956	*De boten van Brakkeput*
1957	*Padu is gek*
1959	*Gewoon een straatje*
1960	*Driemaal is scheepsrecht* (Dit boek speelt zich voor een deel af in de Caraibische wateren)
1961	*En de groeten van Elio*

1962	*Andere mensen zijn ook gewoon*
1965	*Marijn bij de lorredraaiers*
1967	*Cu luz na man* (Een serie leesboekjes voor de lagere school op de Antillen)
1968	*Jossy wordt een indiaan*
1968	*Sjon Karko*
1971	*Het geheim van Dakki Parasol*
1971	*De dagen van Olim*
1975	*Dan ben je nergens meer*
1975	*Nildo en de maan*

Vrijwel al deze boeken werden uitgegeven door Leopold, Den Haag.

Boeken van Sonia Garmers (geb. 1933)

1955	*Tantan Nini ta conta* (Tante Nini vertelt)
1956	*Cuentanan pa Mucha I* (Verhaaltjes voor kinderen I)
1957	*Conta Cuenta I* (Vertel een verhaal I)
1958	*Cuentanan pa Mucha II* (Verhaaltjes voor kinderen II)
1959	*Conta Cuenta II* (Vertel een verhaal II)
1960	*Un makutu jen di cuenta* (Een mand vol verhaaltjes)
1973	*Tres Rosea* (Drie Verzuchtingen), gedichtenbundel, samen met Nydia Ecury en Mila Palm.

1974	*Bruheria di henter mundu* (Zwarte kunst over de hele wereld)
1976	*Bruha pa tur dia* (zwarte kunst voor elke dag), samen met Hanny Lim
1976	*Lieve koningin, hierbij stuur ik U mijn dochter*, Leopold.
1977	*Orkaan*, Leopold.
1980	*Orkaan en Mayra*, Leopold.

Over jeugdliteratuur op de Antillen

- M. van Raephorst, *Recepten voor liefde*, jeugdboeken over de West; Elseviers Magazin, 11-6-1977.
- M. Wijma, *Het jeugdboek en de Antillen*, Levende Talen, 1978, nr. 332, blz. 268-280.
- D. Verroen, *Over twee Antilliaanse schrijfsters* (Angela Matthews en Sonia Garmers); BZZLLETIN 57, juni 1978, blz. 72-73.
- B. Jos de Roo, *Sonia Garmers maakt röntgenfoto van Curaçao* (Over *Lieve Koningin*); Amigoe (Antilliaans blad), 12-7-1976.
- Arno Wamsteeker, *Interview met Sonia Garmers*; Luisterwijzer (KRO-schoolradio), oktober 1979, blz. 41-47.

Illustraties: The Tjong King

Eindnoten:

1. Zie over de geschiedenis van de slavernij in het Caraibisch gebied o.a. de historische roman van Miep Diekmann: *Marijn bij de Lorredraaiers*, Leopold, 1978 (vierde druk).
2. Een goed beeld van wat er zo'n tien jaar geleden op de Antillen loskwam geeft het boek *Een doekje voor het bloeden* (koninkrijksverband) van Miep Diekmann, Leopold, 1970, waarin zij o.a. Stanley Brown en Benjamin Fox aan het woord laat en ingaat op de positie van de Antilliaanse auteurs.
3. Over haar jeugd op Curaçao vertelt Miep Diekmann uitgebreid in het eerste nummer van het tijdschrift voor jeugdliteratuur *Refleks*, 1976. Hierin geeft Fred de Swert een overzicht van het leven en werk van Miep Diekmann door middel van een zeer uitgebreid interview, een aantal recensies en een bibliografie.
4. Miep Diekmann, *Een uitputtingsslag met de boze feeën* (over het werk van Diana Lebacs), BZZLLETIN jrg. 5, 1976, nr. 39.
5. Miep Diekmann, *Een doekje voor het bloeden*, Leopold, 1970, blz. 30-40.
6. Diana Lebacs, *Sherry, het begin van een begin*, Leopold, 1971, blz. 20-21.
7. *Orkaan*, blz. 32-34, en 87-90. Ook in *Orkaan en Mayra* komen deze ‘kale’ dialogen voor in het hoofdstuk *Een kwestie van wennen*, en opnieuw gaat het daarbij om een dialoog tussen Orkaan en zijn ouders.
8. Paul Brenneker, *Sambumbu, volkskunde van Curaçao, Aruba en Bonaire*, nr. 1-2, Van Dorp, 1976, blz. 237-241.
9. Dit verhaal is opgetekend door Paul Brenneker, *Sambumbu*, nr. 3, blz. 676-677.
10. Paul Brenneker, *Sambumbu*, nr. 3, blz. 537-538.

11. Paul Brenneker, *Sambumbu*, nr. 3, blz. 538-539.
12. Men vindt deze Nanzi-verhalen o.a. in de methode *Zonnig Nederlands*, een Antilliaanse methode voor de R.K. scholen, uitgave boekhandel 'St.-Augustinus', Curaçao.
13. Deze Anansi-tori is uit een bundel verhaaltjes, verzameld door Dobru, uitgegeven in Suriname ter gelegenheid van het jaar van het kind in 1979 en van grote kleurplaten voorzien door Sandra.

    Een ander voorbeeld van een Anansi-tori is *Anansi the Tricky Spider*, vertelt door Al Ramsawack, Columbus Publishers LTD, Trinidad, 1974. Onder de verzameltitel *A West Indian Folk Tale* heeft deze uitgeverij vele Anansi-tori's uitgegeven.
14. Miep Diekmann, *Sjon Karko*, Leopold, 1977 (tweede druk).
15. Miep Diekmann in *Refleks*, sept. 1976, blz. 21.
16. Met subsidie van de Sticusa is in 1979 een boek uitgegeven over het Papiamentse Lied, dat niet alleen een goed inzicht geeft in het ontstaan van een stuk onvervalste Antilliaanse volkszangcultuur, maar ook - door middel van een opgenomen reprint - voortreffelijk laat zien hoe alleen door middel van de commercie (reclame) boeken en brochures uitgegeven konden worden; Jules de Palm en Julian Coco, *Julio Perrenal dichters van het Papiamentse lied*, De Bezige Bij, 1979.
17. *Orkaan en Mayra* verschijnt najaar 1980 bij Leopold.

Engelse kroniek
James Brockway

Even voordat ik wilde aanvangen over twee romans van de Ierse schrijfster Jennifer Johnston te schrijven, las ik het 'real-life' verhaal van Anne Maguire, een Ierse huisvrouw en moeder. En daar literatuur niet alleen, zoals sommigen ons willen doen geloven, met literatuur, maar ook met leven te maken heeft, was het goed dat mijn oog eerst op dat stukje over deze Ierse martelares viel.

Tegen het einde van janauri pleegde Anne Maguire op 34-jarige leeftijd zelfmoord door polsen en hals door te snijden met een vleesmes. Zij was niet onbekend, want op 10 augustus 1976 raakte zij zwaar gewond bij een ongeluk in de stad Belfast met een auto waarin enkele vluchtende terroristen zaten. Van haar vier kinderen werden er drie bij hetzelfde ongeluk gedood. Haar zuster en Betty Williams, die dit alles zag gebeuren, stichtten kort daarna de 'Peace People Movement', in een poging een eind te maken aan de geweldpleging tussen Rooms-Katholieken en Protestanten in Noord-Ierland. In 1976 werd aan deze beweging de Nobelprijs voor de Vrede toegekend.

In 1977 vertrok Anne Maguire met haar man en het kind, dat het ongeluk had overleefd, naar Nieuw-Zeeland. Hoewel zij daar nog een dochter kreeg, bracht deze verhuizing geen oplossing: de ene zenuwinstorting volgde op de andere, totdat zij met haar gezin naar Belfast terugkeerde. Ook dit bracht geen oplossing, onder andere omdat de geweldpleging en moordpartijen - zoals we allen weten - doorgingen. In januari van dit jaar beroofde Anne Maguire zich van een leven, dat onleefbaar was geworden.

'Er zijn honderden van dergelijke gevallen in Noord-Ierland, waarvan men nooit wat verneemt,' gaf een vrouw die bij de begrafenis van Anne Maguire aanwezig was, als kommentaar. 'Het zijn altijd weduwen of moeders.'

Wat heeft dit met literatuur te maken? Nu, hoewel het leven geen literatuur is (behalve dan voor een paar happy souls) is het omgekeerde wel waar: literatuur is wel het leven: zij komt uit het leven voort, dat zij verrijkt en verdiept. Wat heeft dit alles met de romans van Jennifer Johnston te maken? Het volgende.

Van deze schrijfster, dochter van een bekende vader, zijn tot dusver vijf romans verschenen: *The Captains and the Kings, The Gates, How Many Miles to Jerusalem? Shadows on our Skin* (1977) en *The Old Jest* (1979).

Hiervan heb ik alleen de laatste twee gelezen en wel in omgekeerde orde van verschijning. *The Old Jest* speelt in de eerste jaren van het Interbellum, in het begin van de jaren twintig, toen men al vocht voor de politieke identiteit van Ierland. Een terrorist die zich in een hut op het strand buiten Dublin schuil houdt, speelt hierin een leidende rol - de rol eigenlijk van een catalysator. Hij wordt geholpen door een weinig vermoedend jong meisje van achttien, totdat hij door Engelse soldaten gepakt en gedood wordt. Voor de jonge vrouw betekent dit een eerste confrontatie met dood door geweld; tevens het vernietigen van een droomwereld.

De roman gaat echter ook over iets anders - over het uitsterven van het oude Ierland van grote landhuizen en arme boerderijen - men is onder het lezen steeds de sfeer gewaar van *De Kersentuin* van Anton Tsjechov.

Deze vergelijking met het werk van een grootmeester als Tsjechov is niet lichtzinnig. Leefden wij niet in een tijdperk, waarin het kulturele leven op een absurde en vulgaire wijze door vulgaire en absurde televisieomroepen wordt gedomineerd, vervormd en ondermijnd; het tijdperk van de André van Duyns, Mies Bouwmans en de Willem Ruysen (om over de Simon van Collems maar liever te zwijgen), dan zou het belang en de kwaliteit van een roman als *The Old Jest* (de titel komt van

Turgeniew) meteen voor een ieder evident zijn. Men zou zelfs bij machte zijn te beseffen dat zo'n boek ook over een van de grote thema's van de literatuur (en tevens van het leven) gaat. Namelijk over de vergankelijkheid. In de roman *Shadows on our Skin* is het verband met de ‘real-life’ story van Anne Maguire nog duidelijker zichtbaar. Want, hoewel de hoofdfiguur in dit boek (zoals trouwens ook in *The Old Jest*) een naïeveling is, speelt op de achtergrond alweer de Ierse politiek een rol en nu, in onze tijd.

Er zijn in deze magnifieke ‘kleine’ roman niet alleen sterk realistisch beschreven scènes, waarin militaire razzia's in volkswijken plaatsvinden, maar de misère in Noord-Ierland wordt ook gezien door de ogen en reakties van een vrouw en moeder - de moeder van de reeds genoemde naïeveling: in dit geval een jongen uit een volksgezin in Londonderry, die gedichten schrijft en op een schooljuffrouw verliefd raakt.

De vrouw die het extra-moeilijk in het leven heeft omdat haar man een nietsnut en hypochonder is die overdag in bed blijft liggen, terwijl zij uit werken gaat en die zijn miserabele existentie wil excuseren door het steeds weer over zijn heldendaden tijdens de Ierse opstand jaren tevoren te hebben, is een realiste. Het doden en vernielen van de terroristen wekt in haar een grote verachting. Als haar man en zonen de arrestatie en het gevangen nemen van enkele terroristen en hun medewerkers betreuren, dan reageert zij met de woorden: ‘If you go on creating destruction, you ask for what you get’. En als haar oudste zoon, die uit Engeland is teruggekeerd en die clandestien, als chauffeur, voor de terroristen werkt, aan haar vraagt: ‘Are you against the whole movement?’

luidt haar antwoord: 'I want a decent life... I'm not the only tired person in this city. What good does killing do?' Als dan het antwoord volgt: 'Sometimes killing is necessary', vraagt zij aan haar mannen: 'And what about the dead? Do they feel that?'

Al de reakties op de toestand in Noord-Ierland van deze huismoeder zijn die van een praktisch denkend mens die probeert haar gezin voor het geweld en de ontreddering te beschermen en het gewone leven zijn gang te laten gaan.

De diepste verachting voelt mevrouw Logan echter voor haar man, die aldoor praat over patriottisme, helden en heldendaden, maar die in het verleden leeft en zelf niets meer uitvoert. Haar reaktie op een uitlating als 'If Ireland were free...' is: 'Words, words, words. God. If I'd've had the guts I'd've left you to drown in your words.' En later, als het verhaal zijn hoogtepunt nadert, vraagt zij aan haar man: 'Are there women down there scrubbing floors to keep the home together, because stupid, useless old men are sitting round, gassing about freedom? (...) Take your bloody fairytales out of this house...'

De situatie waarin mevrouw Logan verkeert is geen nieuwe in de Ierse literatuur. Integendeel, deze situatie mag zelfs een klassieke situatie heten, want hij is terug te vinden in een van de bekendste en belangrijkste kunstwerken die de 'troubles' in Ierland hebben voortgebracht, namelijk in het toneelstuk *Juno and the Paycock* (waar 'paycock' de Ierse uitspraak van 'peacock', d.w.z. 'pauw' voorstelt) - een stuk van Sean O'Casey uit het jaar 1924. In dit stuk vindt een huismoeder, mevrouw Boyle (Juno), zich in strijd met de sociale en politieke toestand om haar heen. Ook zíj is gehuwd met een nietsnut van een man, die van de ene kroeg naar de andere trekt en zo ijdel is als een pauw. Ook zíj heeft een zoon (in dit geval een gewonde uit de beroemde opstand van Pasen, 1916) die met de rebellen samenwerkt. Ook hier speelt het thema van verraad een belangrijke rol, dat eindigt met de terechtstelling van deze zoon door de rebellen.

Men kan echter niet zeggen dat Jennifer Johnston haar thema en situatie in *Shadows on our Skin* van Sean O'Casey heeft overgenomen. Helaas voor de Ieren was zoiets niet eens nodig, daar zowel thema als situatie ook vandaag, vijftig tot zestig jaar later, nog in de Ierse werkelijkheid voor het grijpen liggen. Zij zijn op een al te pijnlijke wijze 'true to life' - zoals het verhaal van Anne Maguire, waarmee ik deze kroniek ben begonnen, duidelijk laat zien.

Wat in deze roman wel nieuw is, en wat niet is terug te vinden in het toneelstuk van O'Casey is het thema van de hoofdfiguur, de puber en dichter in spé, Joe Logan, en zijn opgaan (als ontsnapping uit de misère thuis?) in zijn verliefdheid op de jonge, vrolijke onderwijzeres, waardoor hij de rivaal van zijn eigen broer wordt en waardoor hij ook, uit jaloezie, een ander soort verraad pleegt.

De kwaliteiten van Jennifer Johnston als romanschrijfster moeten voor iedere lezer gauw duidelijk worden: een natuurlijke, klaarblijkelijk spontane verteltrant, grote spaarzaamheid waar het beschrijvingen betreft (vrijwel alles - de figuren, hun gevoelens, gedachten, achtergrond enz. wordt door middel van wat zij doen en zeggen aan de lezer overgebracht), een bijzondere gave om levensechte dialogen te schrijven, en een combinatie van levendigheid met wat au fond als een tragische conceptie van de mens moet worden gezien. Er is nog veel meer, en dan vooral de overtuiging die zij langzaamaan bij de lezer wekt, dat zij met haar vlugge, lichte toets eigenlijk bezig is, de grote thema's van leven en literatuur te behandelen.

Over *Shadows on our Skin* heeft Anthony Burgess geschreven: 'The whole of sad Ireland seems compressed into a thin sheaf... This is unique and perfect art'.

Jennifer Johnston: *The Old Jest* en *Shadows on our Skin*, resp. 1979 en 1977. Hamish Hamilton, London.

Franse kroniek
Een boeiend dubbelzinnig schrijver: Pierre Drieu la Rochelle
Pierre H. Dubois

Weinig Franse schrijvers zijn na hun dood hun lezers zo blijven fascineren als Pierre Drieu la Rochelle, die op 3 januari 1893 in Parijs werd geboren en daar op 16 maart 1945 door zelfmoord om het leven kwam. Een briljant schrijver, intelligent, generatiegenoot en vriend van André Malraux, Aragon, Huxley en zoveel anderen, maar, niet als zij, in de ban geraakt van het fascisme, collaborateur tijdens de oorlog. Men kan een heel zwart portret van hem schilderen door te wijzen op zijn antisemitische bijdragen in nazistisch gezinde bladen als Je suis partout en La Révolution Nationale, zijn goede relaties met vooraanstaande Duiters tijdens de bezetting, zijn lidmaatschap van de Parti Populaire Française van Doriot voor wie hij bewondering had en over wie hij enkele geschriften publiceerde. Men kan daar nog andere trekken aan toevoegen: zijn relaties met vrouwen bijvoorbeeld; hij was tweemaal getrouwd, had een niet onaanzienlijk aantal maîtresses, meer dan eens onder rijke vrouwen, die hem veel geld ter beschikking stelden, maar nam vaak zijn toevlucht tot prostituees. Daar staan enkele dingen tegenover. Hij is met zijn exechtgenotes altijd bevriend gebleven, ook met zijn eerste vrouw, een Joodse, die hij uit handen van de Duitsers redde en die op haar beurt hem onderdak verleende aan het einde van zijn leven; in haar huis pleegde hij zelfmoord. Hij gebruikte zijn invloed bij de Duitsers trouwens meerdere malen om anderen te redden, en met succes. Bovendien, vrijwel al degenen die hem gekend hebben, zijn hem ondanks alles hun sympathie blijven geven, en op weinig uitzonderingen na is er, ook na de oorlog, zonder zijn misstappen te verontschuldigen nauwelijks een boek over hem verschenen (en het zijn er langzamerhand heel wat) waarin het oordeel over hem niet genuanceerd en in laatste instantie positief is. Positief nogmaals, niet met betrekking tot zijn daden, maar met betrekking tot de man zelf en de schrijver.

Het ligt voor de hand zich af te vragen of dat mogelijk is? Dat is inderdaad mogelijk voor wie de contradictie en de dubbelzinnigheid als een menselijke realiteit, een gegeven, beschouwt, een moeilijk gegeven omdat de beleving ervan eerlijk kan zijn, zonder dat dit iets afdoet aan het gevaar dat het tegelijkertijd betekenen kan. Het fenomeen Drieu blijft daardoor intrigeren en zijn talent dat hem tot een van de belangrijkste schrijvers van zijn generatie maakt, verklaart hoe het komt dat hij weer voortdurend wordt herdrukt. De groeiende aandacht voor hem moet zeker niet worden verward met een opleving van het fascisme, dat trouwens slechts op een deel van zijn leven en werk betrekking heeft. Het is duidelijk voor wie leest wat er over hem verschijnt, dat die heropleving van de belangstelling, na een periode waarin hij op de achtergrond bleef als gevolg van zijn houding tijdens de oorlog, voortkomt uit het toenemend besef van de plaats die hij in de Franse literatuur inneemt.

In de afgelopen maanden, een jaar wel, zijn er twee boeken verschenen die zijn figuur en zijn leven belichten als tot nu toe niet gebeurde. Het eerste van die twee is de biografie van Dominique Desanti, *Drieu la Rochelle ou le séducteur mystifié*; het andere is de langverwachte wetenschappelijke biografie *Drieu la Rochelle* geschreven door twee specialisten, die elk voor zich al verscheidene publikaties over hem op hun naam hebben staan, Pierre Andreu en Frédéric Grover. Het zijn alle twee zeer omvangrijke boeken en ze laten geen van beide de donkere kanten van zijn bestaan in het duister. Maar tegelijkertijd roepen ze een beeld van de schrijver op dat de gefascineerdheid volkomen rechtvaardigt.

Men zou dat niet op het eerste gezicht hebben verwacht van Dominique Desanti, die zelf een verleden heeft, als vrouw en als schrijfster, dat niet leek aangewezen om haar te maken tot degene die het best in staat is hem te begrijpen. Uiterst-links, lange tijd communiste, en strijdbaar feministe, zou men geen sympathie en begrip bij haar veronderstellen voor een fascistische ‘homme à femmes’! En inderdaad heeft de schrijfster die gedurende heel de oorlog in het verzet werkzaam was, Drieu tot zijn dood toe als een vijand beschouwd. Colleges die zij gaf aan de universiteit van Berkeley, Californië, over de geëngageerde Franse roman tijdens de periode tussen de twee wereldoorlogen brachten haar ertoe Drieu te gaan lezen. Het werd een schok door de ontdekking van een heel andere, veel gecompliceerdere persoonlijkheid dan zij vermoedde. Haar boek is een edelmoedige poging tot begrijpen geworden, rijk gedocumenteerd, zowel door de talloze gesprekken die zij met familie, vrienden, vriendinnen, collega's van Drieu had, als door het wetenschappelijke materiaal dat de specialist bij uitstek, prof. Grover, te harer beschikking stelde. Het resultaat is een zeer lezenswaard, eerlijk, begripvol boek geworden dat aan de omstreden schrijver ten volle recht doet en hem met Malraux en Aragon ziet als de drie schrijvers die representatief zijn voor de revolutionaire beweging van de twintigste eeuw, alle drie uit de oorlogsjaren van '14-'18 gekomen met de overtuiging dat de maatschappij zou moeten veranderen.

Wat Desanti in Drieu vooral waardeert, is het feit dat hij in zijn zelf-analyse, zijn ‘auto-dissection’, verder is gegaan dan een der anderen, verder dan men in die tijd toelaatbaar vond, verder dan de meeste schrijvers ooit durven te gaan.

Het bijna zeshonderd pagina's tellende werk van Andreu en Grover is de som van wat op het ogenblik over het leven

van Drieu te weten valt. Aan het boek hebben zij drie jaar gewerkt, maar zij houden zich al meer dan dertig jaar met de figuur bezig en hebben al die tijd opsporingen verricht. Elk feit, het kleinste détail, is nagegaan en verantwoord en het resultaat is ondanks alle voorgaande publikaties over Drieu toch verrassend nieuw, niet zozeer, zoals ze zelf opmerken, omdat ze met een nieuwe interpretatie-theorie zouden komen aandragen, als wel omdat door de verzameling en de ordening van zoveel materiaal een belichting mogelijk werd die zowel het leven als het werk in een zo juist mogelijk perspectief plaatst. In die zin is het zeker op dit moment het kapitale werk over Drieu, dat overigens andere studies niet zal beletten (er zijn er alweer een paar aangekondigd) en evenmin zal kunnen voorkomen dat deze meest volledige synthese te zijner tijd zal worden betwist. Maar daarvan leeft de literatuurstudie nu eenmaal.

In ons land is er tot voor kort nooit enige belangstelling voor de schrijver geweest, terwijl van verschillende generatiegenoten van hem, zoals Malraux en de Montherlant, toch wel boeken zijn vertaald. Of de oorzaak daarvan in de politiek moet worden gezocht lijkt mij zeer de vraag. Tenslotte is Céline wél vertaald en diens houding tijdens de nazi-periode is zeker niet méér verklaarbaar dan die van Drieu, zijn antisemitisme veel virulenter. Van de andere kant is ook een groot talent als Aragon nooit vertaald, maar dat komt dan misschien omdat hij een fervent communist is, al was hij in de oorlog dan ‘goed’ (nadien was hij overtuigd Stalinist). En hoe het zij: van geen van deze schrijvers hebben àl hun boeken met hun politiek engagement te maken.

Voor Drieu is er nu misschien een einde aan dit ‘vagevuur’ gekomen. Onlangs verscheen een vertaling van zijn allereerste roman, L'homme couvert de femmes, uit 1925, vertaald onder de mij niet erg aansprekende titel *Aan elke vinger een vrouw*, wat maar een deel - en het oppervlakkigste deel - van de zin van het oorspronkelijke weergeeft. Ook de vertaling zelf, van Anton van der Niet, heeft iets stroefs dat niet overeenstemt met het wel wat abrupte Frans dat Drieu in deze eerste roman (maar zijn zesde boek) schreef. Het is ook zeker niet zijn beste roman, maar wel een zeer typerend boek dat belangrijke sleutels tot zijn persoonlijkheid geeft.

De centrale figuur Gille is zonder twijfel een zelfportret van de auteur (maar wel een verbeelding dus) die een veel dieper, veel uitgewerkter en veel representatiever personage ontwierp in de roman die hij in 1939 publiceerde en die ditmaal *Gilles* heette. In *L'homme couvert de femmes* is Gille een jongeman, uitgenodigd op een buiten door Finette, de zuster van een vriend van hem. Zij is een nog jeugdige weduwe van heel vrije opvattingen. Gille die van vrouwen houdt voelt wel iets voor een verhouding met haar, maar begint eerst een spel met haar vriendinnen. Het is het typisch sophisticated milieu van na de eerste wereldoorlog, waarin sex, drank, provocerende moraal, vooral in de beter gesitueerde kringen ‘de bon ton’ waren. Maar die sfeer wekt zijn weerzin op door haar burgerlijkheid. Hij gaat weg naar Parijs, waar hij een aantal bordelen bezoekt, komt weer terug en gaat op de avances van Finette in, met gering sexueel succes. De geobsedeerdheid door de impotentie, die Drieu vaak heeft belaagd, toont zich hier voor de eerste maal. Maar het is een incident en voor Finette speelt het geen rol in hun relatie, want zij wordt verliefd op hem. Gille biedt opnieuw verzet als een oude liefde van hem, Jacqueline, ten tonele verschijnt, maar tenslotte wordt hij toch de minnaar van Finette. Niet voor lang. Hij blijft opstandig tegen een verhouding die hem steriel lijkt, maar die hem veel stof biedt tot nadenken over de liefde, de vrouw, de problemen van de sexe en tenslotte vertrekt hij voorgoed.

Drieu schildert in zijn eerste roman een nogal paradoxale don Juan die door de erotiek niet wordt bevredigd en er zich over beklaagt niet een vrouw te vinden met

wie hij een gezin zou kunnen stichten. Hij droomt van een onmogelijke zuiverheid, maar leeft in de werkelijkheid van het bordeel, die romantiek van dichters die een onbereikbare droom najagen.

De vertaling bevat een nawoord van Martin Ros, die een korte schets is van de figuur en de positie van Drieu in de Franse literatuur en de contemporaine geschiedenis en er weliswaar blijk van geeft goed te zijn gedocumenteerd, maar het nadeel heeft met sterke contrasten en grote woorden te werken, waardoor het beeld te ongenuanceerd overkomt.

Dominique Desanti: *Drieu la Rochelle ou le séducteur mystifié.* Flammarion, 466 blz., Ffrs. 58,--.

Pierre Andreu/Frédéric Grover: *Drieu la Rochelle.* Hachette, 590 blz., Ffrs. 80,--.

Drieu la Rochelle, *Aan elke vinger een vrouw.* Arbeiderspers, Amsterdam, 184 blz., f. 23,50.

[Nummer 75]

Biografie van Gerrit Komrij
Johan Diepstraten

De grootouders.

1944

30 maart. Geboren in een kippenhok in de omgeving van Winterswijk waar zijn ouders tijdens een luchtaanval hun toevlucht hadden gezocht. Exact honderd jaar eerder, dezelfde maand, dag en uur werd in Metz Verlaine geboren.

'De eerste ontploffing was zijn geboorte geweest. Niet dat hij met een knal ter wereld kwam... Nee, nee. Hij was al meteen aangevreten, dat was het. Hij werd met een bochel geboren. Het eerste halve jaar van zijn leven lag hij in een ziekenhuis. Met moeite werd hij rechtgestreken. 't Lukte. Hij wilde leven, blijkbaar. Sedertdien dacht hij, als in hem het leven weer 'n handgemeen aanging met het almaar sudderende verlangen om dood te zijn, onveranderlijk aan witte lakens, een ziekenhuiszaal en ijzeren spijlen. 'n Zee van witte lakens, zover het oog reikte. Van lakens werd hij levenslustig, ze joegen hem op.

Vader en moeder Komrij.

Hij was precies honderd jaar na Verlaine geboren, op hetzelfde uur, op dezelfde dag, in dezelfde maand.

Misschien was hij toch met 'n knal ter wereld gekomen.

Toen hij zijn bochel kwijt was wilde hij dichter worden.

Hij lag op een plank vastgebonden, en kon alleen zijn hoofd en handen bewegen. Zo ontwikkelde hij 'n groot gevoel voor maat en ritme. Toen hij anderhalf was, was hij de kunst van het scanderen meester.

Gerrit op zèèr jeugdige leeftijd.

Gerrit slapend tussen witte lakens, omstreeks 1949.

Familiefoto uit 1946. Het tweede kind van links op de arm is Gerrit, op de schouder van zijn vader. De vierde staande van rechts is zijn moeder, de derde, zittend van links, zijn grootmoeder van moederszijde. Geheel links: Piet, Gerrits enige broer.

Gerrit Komrij (links) met hond en neefje.

Door te neuriën gaf hij van zijn aanwezigheid blijk. Hij neuriede dwangmatig. Hij tikte met zijn handen. Hij rolde met zijn hoofd. De muziek was er. De maat was er. Later kwamen de woorden vanzelf.

Winterswijk, dorpsaanzicht in 1948.

1950-1956

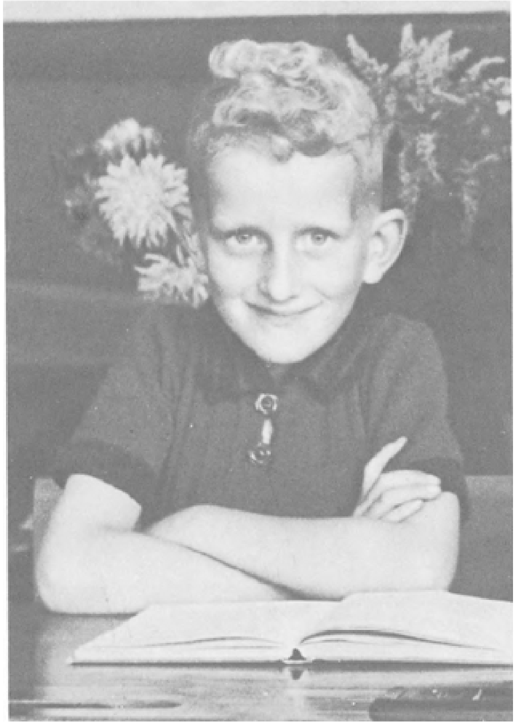
Op de Openbare Lagere School 0 aan de Vredenseweg in Winterswijk.

'Ook zijn moeder haalde hem nooit eens aan, hij kreeg niet de indruk dat ze het prettig vond, lichamelijk prettig, wanneer hij te dicht in haar buurt kwam. Ze vermeed iedere emotie.

Ze had een mateloze afkeer van botsingen en contact. Eens was ze voorbij een huis gelopen en uit het raam had het lawaai weerklonken van mensen die op een hoge toon ruzie

maakten. Het was de enige keer geweest dat hij iets van verbittering en misprijzen om haar mond had gezien, dat ze haar gevoelens uitte. Ze kende die mensen helemaal niet, maar nog jarenlang had ze geweigerd om door de straat te lopen waarin 't huis stond. Ze wilde het gewoonweg niet. Met een grote boog liep ze er omheen.

Winterswijk omstreeks 1950.



Gerrit als achtjarige leerling op de lagere school.

Piknikkend met z'n moeder.

Ze was zorgzaam, met 'n haast blinde toewijding. Maar die toewijding sloot iedere lichamelijkheid, iedere emotie uit. De enige tranen die ze liet, waren de tranen van verbijstering wanneer anderen hun gevoelens te luid, te opdringerig kenbaar maakten. Zij beheerste zich volkomen, mits ook de anderen zich beheersten. Hij zou niet - zomaar, omdat hij het prettig vond - tegen haar aan durven kruipen.

Hij vond het best zo. Zijn schuilhoek op zolder en de schommel, ze waren als de schoot van zijn moeder'

'Warme ranja maakt hem misselijk, en een speeltuin ook. Daar ging het juist om! Hij draaide en wipte, schommelde en zwaaide, draafde en hobbelde net zo lang tot hij spierwit zag en zijn maag van streek was. Hij speelde in die tuin met heilige ernst. Het was een wonderlijke speeltuin, daar tussen de pluimhortensia's en onder de eiken. De toestellen waren van ijzer en hout, en hemelsblauw geschilderd. Er waren twee draaimolens: de één een krakend staketsel, als het geraamte van een oude tuinkoepel, met in de top een ijzeren wimpel. Hij duwde hem aan, en ging dan snel op een van de aan stangen bevestigde planken zitten. Soms duwde ook een ander hem aan. Piepend ging het ding in het rond, en terwijl hij naar de onder hem wegschietende cirkel van zand keek, waar het gras door het lopen was verdwenen, kwam er een waas van bloed voor zijn ogen. Hij juichte van angst en ellende.

De andere molen bestond uit een houten schijf waarop bankjes stonden. Hij duwde de schijf aan en sprong er buiten adem op. Verder zag je in de tuin schommels, een zwaairek en een zwartgespikkeld hobbelpaard op een houten bok.

De speeltuin met de pluimhortensia en de ‘houten schijf met bankjes’.

Kortom, voldoende draaiende, vliegende, hotsende apparaten waren voorhanden om hem grondig ziek te maken.

Elke zondagochtend, als zijn ouders zich breed op het terras van de uitspanning hadden genesteld en hij zijn glas met ranja leeg had, rende hij met rommelende maag langs de vogelkooien de sprookjestuin binnen en tolde en wipte zich nog misselijker. Hij deed dat met een verbetenheid die de volwassenen vaak angstig maakte. Hij wist van geen ophouden.

De rest van de zondag lag hij dan in bed. Zwarte schapen en rode geiten dansten voor zijn ogen. Zijn maag tolde. Er zongen engelen in zijn oren. Hij was bijna dood en heel gelukkig.’

1956-1963

Bezoekt de Rijks Hogere Burger School in Winterswijk. Een jaar voor het eindexamen van de HBS (1960) gaat Komrij over naar de vierde klas van het Gymnasium. In 1962 behaalt hij het Gymnasium alpha diploma.

Een schoolfeestje uit de visnettentijd.

‘Een leraar, die zich over hem had ontfermd, raadde zijn ouders aan hem van de hogere burgerschool te nemen en naar het gymnasium te sturen. Dat trok hem wel aan. Want met een gymnasium-diploma kon hij later in de stad studeren. Bovendien op de hogere burgerschool zaten alleen maar lagere burgers. De échte hogere burgers zaten op een gymnasium. Daar hoorde hij dus thuis. Of liever: daar wilde hij juist zijn omdat hij er niet thuishoorde. Hij was in de wieg gelegd voor koekoeksei.’

‘Daar zat hij in zijn zomervakantie drie jaar achterstallig Latijn en twee jaar Grieks in zijn hoofd te stampen. Binnen twee maanden zou hij Xenofon moeten lezen, terwijl hij zelfs het Griekse alfabet nog niet kende.

Achttien uur per dag studeerde hij. Vervoegingen en woordenreeksen. Thema's en naamvallen. Een nieuwe wereld van strijdwagens en centurions, van obolen en Punische oorlogen marcheerde heimelijk mee naar binnen.’

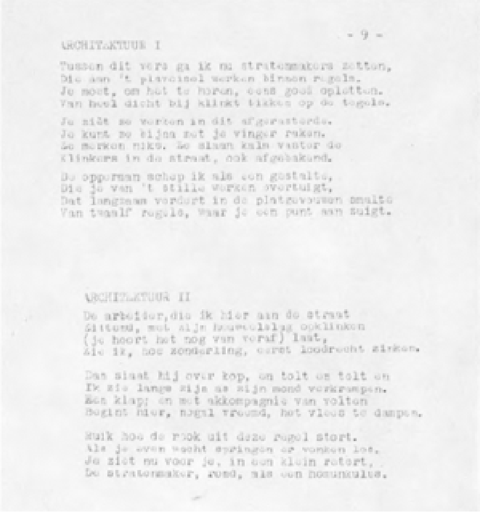
De eerste klas van de H.B.S. als uitvoerenden van het door de vierde klasser Gerrit Komrij geschreven en geregiseerde toneelstuk *De koning en de kist.* Staande midden achter: de auteur.

Gerrit (rechts) als toneelspeler in een stuk van Tsjechov.

1963

Vertrek naar Amsterdam. Komrij begint met de studie Nederlands aan het Instituut voor Neerlandistiek aan de Universiteit van Amsterdam. Hij volgt ook de colleges Algemene en Vergelijkende Westeuropese Literatuurwetenschap. Na een half jaar houdt hij het Nederlands voor gezien, maar wel blijft Komrij de hoorcolleges van prof. Donkersloot lopen.

Meteen na aankomst in Amsterdam (1963) wordt hij lid van de studentenvereniging Olofspoort. In nummer 51 van het tijdschrift van deze vereniging, *Kaas en Brood*, debuteert hij met de gedichtencyclus Architektuur I, II, III, IV.



- 9 -

ARCHITEKTUUR I

Tussen dit vers ga ik nu stratenmakers zetten,
Die aan 't plaveisel werken binnen regels.
Je moet, om het te horen, eens goed opletten.
Van heel dicht bij klinkt tikken op de tegels.

Je ziet ze werken in dit afgerasterde.
Je kunt ze bijna met je vinger raken.
Ze merken niks. Ze slaan kalm [illegible] de
Klinkers in de straat, ook afgebakend.

De opperman schep ik als een gestalte,
Die je van 't stille werken overtuigt,
Dat langzaam verdort in de [illegible] smalte
Van twaalf regels, waar je een punt aan zuigt.

ARCHITEKTUUR II

De arbeider, die ik hier aan de straat
Zittend, met zijn [illegible] opklinken
(je hoort het nog van veraf) laat,
Zie ik, hoe zonderling, eerst loodrecht zinken.

Dan slaat hij over kop, en tolt en tolt en
Ik zie [illegible] zijn mond verkrampen.
Een klap; en met akkompagnie van volten
Begint hier, [illegible], het vlees te dampen.

Kijk hoe de rook uit deze regel stort.
Als je even wacht springen er vonken los.
Je ziet nu voor je, in een klein retort,
De stratenmaker, rood, als een homunculus.

ARCHITEKTUUR III

Ik ben een architekt en bouw een huis.
De stenen uit het vuur. De stenen uit het water.
Onder dit dak is alles zonder geruis.
De dichter moordenaar. De schillenboer senator.

Waarom is niet de moeder [illegible],
Diktator stratenmaker, huis een kaartspel?
Of zit ik soms te denken dat meneer de
[illegible] De ochtend klaart wel.

Ik sta hier [illegible] over deze stenen,
En moet [illegible] worden,
De timmerlieden zitten zingend om mij heen:
I'm standing on the banks o'the Jordan.

ARCHITEKTUUR IV

Ik moet een uur gaan bouwen bij de halte.
Regel voor regel voor uw oog. De stenen
Worden aangedragen door grote gestalten.
Ze zijn niet te zien, noch bij te benen.

Er rijst een straat omhoog voor mijn borst.
Ik metsel om het leven. [illegible]
Danst in mijn hoofd; dromen en dorst
Te lassen en het uitzicht op licht zijn mij
ontnomen.

Hoger kan ik niet reiken. Dat is dat.
Ik trek mij voor je aan deze regel op,
[illegible]
Schotelogen zie je in uitgeputte kop.

gerrit komrij

Het tijdschriftdebuut (Kaas en brood, 1963).

‘Hij zou een jaar langer op school moeten blijven om als student in Amsterdam terecht te kunnen. Hij had het er graag voor over. Net in het jaar dat hij eindexamen deed werd de eis dat voor zijn studierichting een gymnasiumdiploma nodig was afgeschaft, zodat het uitstel voor niets was geweest. Zo zat de wereld in elkaar. Wie zich inspande werd gestraft. Het ging je altijd beter als je kalmpjes aan deed.

Waarom wilde hij zó graag naar Amsterdam, dat hij zich zelfs door de rijstebrijberg van Pindarus en Plato heen at? Hij zou ook naar slaperiger provinciestadjes als Utrecht of Groningen kunnen gaan. Maar daar was hij mooi gek! Alle vezels van zijn lichaam wezen, als magnetische naalden, naar Amsterdam. Waarom toch?

Om de zonde, in de eerste plaats. Om de zonde die hij niet kende en die even verborgen als veelbelovend was. Er trok hem in die stad iets aan, al wist hij niet was. Hij *moest* er naar toe, maar het was het heilige moeten van een onnozele koe, als je het goed bekeek.

Het waren de jaren van de duistere verlangens, onopgeheldere signalen en sentimenten. Hij kende het reisdoel niet en wist steevast de weg die hij moest inslaan. Hij wist niet wat hij zocht, maar dat hij het vinden zou stond vast.

Zijn ouders hadden zijn afkeer van zulke mooie, zéér tot heil van rust en studie strekkende oorden als Utrecht en Groningen, alsmede de onwrikbare stand van zijn magnetische vezels met zorg gadegeslagen, en maatregelen genomen. Hij zou samen met een schoolvriend, de zoon van een dominee, op kamers worden ondergebracht bij de AMVJ, de Nederlandse variant van de YMCA, die “jongemannen” spijs en onderdak verschafte. Daar konden ze een oogje op hem houden, vonden zijn ouders, en je verviel ook niet zo gauw in onregelmatige eetgewoonten.

Zijn kamer, boven het Centraal Hotel, zag uit over het Leidsebosje. De stad lag aan zijn voeten! Het zoemde en krioelde daar beneden, met al de verlokkingen die hij niet kende, maar die ongetwijfeld zouden komen.’

1964

Woont achtereenvolgens op het Leidse Bosje, in een bordeel in de Jordaan (Nieuwe Leliestraat) en Stadhouderskade, met uitzicht op de Nederlandse Bank.

Beweegt zich bijna uitsluitend in wat de homosexuele underground in Amsterdam heet. Geheel daarbuiten ontmoet hij in een koffiekelder aan het Frederiksplein Charles Hofman, met wie hij later gaat samenwonen.

Het uitzicht over het Leidsebosje, 1963.

Gerrit Komrij op de Sarphatibrug in Amsterdam, 1964.

1965

Om een aantal wraakacties te ontlopen, vlucht Komrij naar het eiland Kreta met de bedoeling zich daar voorgoed te vestigen. Begin 1965 komt hij daar aan. Hij woont afwisselend in Iráklion en Timbákion en houdt zich in leven met het geven van Frans, Duits en Engels. Kerstmis 1966 keert hij naar Nederland terug.

‘Het was een bewogen tijd, zoals de zeeman zei toen hij aan de orkaan was ontsnapt. Ik verkeerde er niet als een van de toeristen nu, die het volstrekt walgelijke Rembrandt-effect van de Nederlandse regenwolk komen inruilen voor een blauwe lucht die al even walgelijk is, en denkt u vooral ook niet dat ik met een rugzak en sandalen allemachtig landelijk voorthobbelde naast een muildier. Ik had er gewoon een baantje.

Gerrit Komrij op Kreta, 1965.

Hotel Kentrikon (rechts) te Iráklion, waar Komrij ruim een jaar verbleef.

ΜΑΘΗΜΑΤΑ
ΓΕΡΜΑΝΙΚΗΣ
GERRIT ΚΟΜΡΙΖ

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΙΣ

Eerst als tolk, maar al weldra “voor mezelf”. Zo zie ik nog, hoe in het midden van de jaren zestig, in de kolommen van de *Mesogios*, het Kretenzische sufferdje, advertenties verschenen waarin (met een al aardig ontwikkeld gevoel voor

Griekse protserigheid) Gerrit Komrij, “Leraar in de Vreemde Talen en Dichter”, aankondigde dat hij op zekere uren in zeker instituut gereedstond om de horizon van de Griekse jeugd te verruimen. Conditiën: billijk.

Dichter! Ik durfde wel, zo ver weg. Ooit was ik begonnen aan een schokkende roman over al mijn ondeugden en mijn mensonterende verleden, maar na drie bladzijden was het materiaal schoon op. Nog slechter verging het het epos, waarin ik mijn verdriet uit wou zingen, en mijn diepe bewogenheden, het kwam niet verder dan de eerste regel.

Ach, dat leraartje in zijn stoffige pak, tweeëntwintig jaar, hexameters en ledematen tellend achter de zonneblinden van een duister huis aan de haven, later, als hij oud is, schrijft hij er nog eens een aandoenlijke novelle over.’

(*Horen*, *Zien en Zwijgen*, p. 144)

1967

Werkt als redacteur bij uitgeverij De Arbeiderspers aan het Kattengat tijdens de ontmanteling van de Rode Burcht. In dit jaar begint hij met vertalen en ziet zich daardoor in de gelukkige omstandigheid geplaatst in hetzelfde jaar ontslag te kunnen nemen om zo de kantooruren te ontlopen.

De eerste vertaling die verschijnt is Pausin Johanna van de Nieuwgriekse auteur Emanuel Rhoidis, een roman die hij in Griekenland leerde kennen.

Op de vraag of hij zich dichter, vertaler of essayist voelt, antwoord Komrij aan De Arbeiderspers medewerker Martin Ros (in: *Zeggen en schrijven*, Grote ABC nr. 121):

‘Alsof het erom zou gaan te kiezen! *Hoe* voel je je als bijvoorbeeld vertaler, dat zou iets anders zijn. Nou, lammenadig hoor, opgelaten. Je leert er wel steeds wat bij, daar valt niet op af te dingen, dat is zinvol. Och wat. Vertalen doe ik voor de centen hoor, voor mijn duimkruid. Ja wat, ik zal voor mijn plezier gaan vertalen, ik zou me daar mooi hoerig wezen. Dichten, tja (*staart met verglaasde blik voor zich uit*) dat doe ik graag. Jammer alleen, dat het zo terriblement passé is, hè? Ik doe dat maar al te graag, behalve natuurlijk wanneer de zon schijnt. Ik heb een hekel aan zon.’

In 1967 gaat hij met zijn vriend Charles wonen op de Jacob van Lennepkade 191 in Amsterdam, waar hij nog steeds leeft.

1968

Komrij debuteert met *Maagdenburgse halve bollen en andere gedichten.* In het tijdschrift *Wending* (feb. 1969) schrijft Ad den Besten over dit debuut:

‘Gerrit Komrij's *Maagdenburgse halve bollen en andere gedichten* bevatten voornamelijk diens in grollen verpakte weerzin tegen het leven. Rijmende gedichten zijn het nota bene, meestal bestaande uit drie vierregelige strofen, maar wél blijkgevende van die versificatorische onwetendheid en onmacht, die men na zó lange verwaarlozing van het prosodische gedicht vrezen moest. Naar de inhoud -

die kan men hier namelijk rustig van de vorm abstraheren - hebben we te maken met grillig-particuliere gedachtengangen en associaties, ter uitdrukking waarvan Komrij zich gretig bedient van het wansmakelijk vocabularium van een tot openbaar aanzien verheven subcultuur.'

Op het San Marcoplein in Venetië.

1968-1973

Reist onder andere naar Italië (Venetië), Turkije en Griekenland.

1969

Komrij treedt toe tot de redactie van het literaire tijdschrift *Maatstaf.* De gedichtenbundel *Alle vlees is als gras of Het knekelhuis op de dodenakker* verschijnt. In de NRC van 24 januari schrijft Jan van der Vegt

'De nieuwe tweede bundel vind ik nog een heel stuk ongenietbaarder dan zijn eerste. (...) Komrij produceert een grauwe meligheid, klef en onguur die je na één hap al de keel uit gaat hangen.'

Komrij reageert in Maatstaf 12 (april 1980) met zijn eerste polemische artikel 'De lettertuinkabouters'.

gerrit komrij / de lettertuinkabouters

> 'Popular, popular, unpopular!
> "You're no poet" - the critics cried!
> "Why?" said the poet. "You're unpopular."
> Then they cried at the turn of the tide -
> "You're no poet!" "Why?" "You're popular!"
> Pop-gun, popular and unpopular.'

Het is haast onvoorstelbaar te moeten constateren dat, zelfs in deze tijd, *Nederlandse poëzie-schrijvers er nog van uitgaan dat er twee zulke zaken bestaan als het* gevoel *en* de uitdrukking van het gevoel. *Deze poëzie-schrijvers worden echter uitsluitend bewonderd door critici als Jan van der Vegt, schrijver van een leerboek voor h.a.v.o., v.w.o. en soortgelijke vormen van onderwijs en, sedert de* NRC *er eindelijk openlijk*

voor uitkomt dat het een noodlijdend krantje is, als recensent aan dat dagblad verbonden, waarin hij, zijn tijd ontfutselend aan het nakijken van het huiswerk zijner leerlingen en gratis (voor de eer, *verdomd als het niet waar is) de* Kentering-*gedachte uitdraagt, én door de makelaar in christelijke verzen en anderszins gevoelvolle rommelzooi, Ad den Besten, de nimmer aflatende arenlezer, die het met ere verdient als volgt gehuldigd te worden:*

Oh Den Besten, Poelhekke zonder benul,
Brenger van Esso's Dichtersomnibus,
Prullencollectioneur en grote lul
Met poëzieballen vol windroospus!

De literaire aardgeesten die thans op te veel plaatsen in Nederland het hoogste woord voeren (elders zouden ze wellicht provinciaal een kans op furore *maken), de gnomen die via* Kentering, De Windroos *en* De Opwenteling *(nomen est omen) zo aardig tot ons komen, houden zich als immer vrolijk bezig met zaken die niet bestaan. Rondom zich zien ze wel eens iets gebeuren, maar wat gaat hún dat aan? Men leze in het onlangs verschenen* Kentering-*nummer, aan poëzie gewijd, het 17 bladzijden tellende 'De verstoorde verhouding', een Piet Calis- of Peter Berger-achtig (wat een land, waarin men als het ware* verplicht *is de namen van zulke lieden te kennen!) 'essay' van de hand van Jan van der Vegt, schrijver van een leerboek enz.*

Afgezien van het feit, dat Jan van de buitenlandse voorbeelden slechts Marianne Moore, William Carlos Williams, Pound en Eliot blijkt te kennen, namen die hem uit en ten treure zijn voorgekauwd en wier werk hem in Nederlandse vertalingen niet kán zijn ontgaan (wie geeft zo'n leraar les?), bevat het aan Nederlandse poëzie gewijde deel meer bla-bla, dan men binnen het bestek van toch al zoveel pagina's mogelijk had gehouden. Het is weinig verbazingwekkend dat Ad den Besten, onze producent van luchtbellen, in het februarinummer 1970 van Wending, Maandblad voor Evangelie en Cultuur, *zich solidair verklaart met Van der Vegt, op diens positieve mening over Huyskens en Van den Waarsenburg na, doch alla, de laatste is Van der Vegts mederedacteur van* Kentering, *dus er kan veel door de vingers gezien worden. Overigens bevat het bewuste* Kentering-*nummer niet één normaal gedicht, het is van een tragisch epigonisme, en zelfs Hans Andreus staat erin, het kan niet missen, en de dichter van de drassige grond, Jan Elemans, die nodig eens in de leer moet gaan bij die andere boer, de grote Richard Minne en, niet te vergeten, Wim Hazeu, die nog kortelings de tweede prijs won in de prijsvraag voor poëzie ter gelegenheid van de Culemborgse eeuwfeesten (Ad den Besten in de jury), dankzij regels als:*

het riet
langs de serpentine vlist
maakt slikbewegingen
van windontroering

Slikbewegingen van windontroering... het stáát er, *zou Multatuli zeggen. Er staat nog veel meer: over mijn eerste bundel* Maagdenburgse halve bollen &c. *schreef Ad den Besten in het februarinummer 1969 van Wending dat Komrij 'zich gretig bedient van het wansmakelijk vocabularium van een tot openbaar aanzien verheven subcultuur', een voortreffelijke zinsnede, waarvan ik de diepere betekenis na al die tijd nog steeds niet heb kunnen achterhalen. En Jan van der Vegt constateerde in de NRC van 24 januari 1970 na een weinig ampele bespreking van mijn bundel* Alle vlees is als gras of Het knekelhuis op de dodenakker: *'Komrij produceert een grauwe meligheid, klef en ongaar, die je na één hap al de keel uit gaat hangen,' hetgeen de uitgever van die meligheid naderhand in een advertentie tot de volkomen correcte conclusie bracht, dat Komrij zijn gedichtenbundel door meester Jan was* opgegeten. *Leg daarnaast de zin uit Van der Vegts* Kentering-*hoogstandje: 'Kritiek moet controleerbaar zijn. De criticus moet zijn subjektieve norm verantwoorden tegenover zijn lezers.' Ik moet er, als lezer van de* NRC, *niet aan denken zo'n controle mee te maken van Van der Vegts spijsvertering en ongemanierde eetgewoonten! Tegen*

zo iemand passen alleen maar de woorden van de hond uit een Zuidafrikaans volkslied:

> Kom loop verby!
> Anders word ons knor 'n daadjie
> kry jou bene dalk 'n hap,
> kry jou broekspyp dalk 'n gaatjie!

Een opluchting bij dit alles is slechts, dat Kentering *op het punt staat te verdwijnen. De* Nieuwe Rotterdamsche Courant *zal ongetwijfeld weldra volgen. Jan van der Vegt exit. De rest der redactieleden vindt elders emplooi. Peter Berger wordt Den Bestens opvolger bij* De Windroos *en Wim Hazeu, die immers de bundel* Dankdag voor het gewas *schreef, blijft zitten waar hij zit, bij de* NCRV.

Genoeg over de kabouters. Mijn oordeel over hen is niet alleen uit rancune afkomstig vanwege hun slechte oordeel over mijn onschuldig werk, maar tevens een established truth. *Dat het hier nog maar eens herkauwd wordt komt omdat er in Nederland altijd dingen gebeuren die niemand van je gelooft, al heb je het met eigen ogen gezien. Lord Tennyson, de onovertroffen dichter van* Maud, *en van wie ook het motto boven dit artikel afkomstig is, noemde het geschrijf van zulke lieden: 'the pen-punctures of those parasitic animalculae of the press,'* et cela suffit, *voor wie Tennyson kent.*

Ik sprak over gevoel. *Er zijn nog twee ziekten waaraan de onamusante poëzie uit eerder geschetste en andere kringen lijdt: aan lichtjaren en politiek. Beide lenen zich bij uitstek voor grote woorden: men kan van napalm zingen als van antennes, van maagdenbataljons te Cuba als van bepoeierde melkwegen. Deze weduwen- en wezentaal is nog bij lange na niet stervende. De* Windrozen *vol vale luchten en de* Kenteringen *vol zenuwgassen bewijzen het. Men meent abusievelijk dat het énige alternatief voor een dergelijke poëzie, het anekdotische genre is, intellectualistische gedichten vol spruitjes en kropsla, zonder dat men beseft dat Blake's wens:*

> To see a World in a Grain of Sand
> And a Heaven in a Wild Flower

ook op andere wijzen geïnterpreteerd zou kunnen worden.

Bovendien heeft men, godbetert, geen notie van enige

achtergrond of historie der dichtkunst. Vandaar dat zinledig gezwam. Vandaar dat theoretiseren vanuit het enige absolute nulpunt: absolute onwetendheid. Vandaar ook het misverstand dat directe politieke standpunten zonder meer poëzie zouden opleveren. Als het maar niet amusant hoeft te zijn!

Dit alles speelt een rol bij het oordeel van de lettertuinkabouters. Op de achtergrond doemt het échec op van hun Spiessbürger-*revolutie, de ingeblikte poëzie-begeleiding van grootse evenementen, die zij reeds klaar hadden staan en 'engagement' noemden. Sommigen namen het mij bij hun oordeel zelfs kwálijk dat ik geen interesse toonde voor 'wat ik toch dagelijks om me heen zag gebeuren'. Wel, ik zag om me heen niets, tenminste niets van wat zij zagen. Want zij zijn de verkeerde begeleiders, het soort revolutionairen waar niemand om verlegen zit, en dan nog dichter ook. En zie, ik dacht er niet over om als hen te kenteren of te gidsen! Toen er van mijn eerste gedichten* - Maagdenburgse halve bollen &c. - *23½ exemplaar verkocht waren, kon ik mijn tweede bundel de wereld insturen met de goede hoop, dat mijn lezerskring zich inmiddels zo niet verdubbeld, dan toch in elk geval aanzienlijk vergroot zou hebben. Het bleek waar. En zie*, Kentering *wordt opgeheven! Zo berust alles in de wereld op rechtvaardigheid.*

(wordt vervolgd)

Uit: Maatstaf 12, april 1970.

1970

Hij schrijft een inleiding bij de catalogus van de grote Dali overzichtstentoonstelling in Boymans - Van Beuningen die gehouden wordt van november 1970 tot januari 1971. In de zomermaanden opent hij als eerste dichter Poetry International in Rotterdam.

In november van dit jaar wordt de Poëzieprijs van de stad Amsterdam (fl. 5000,--) aan hem toegekend. Pas een jaar later overhandigt Han Lammers de onderscheiding.

1970-1971

Twee jaar verzorgt Komrij voor Maurice Girodias (volgens Vrij Nederland van 11 oktober 1969: 'De Lenin van de sexuele revolutie') de Olympia Press Nederland.

1971

Voor het rechtstreeks uitgezonden televisieprogramma *Kunstsignaleringen* van Ageeth Scherphuis houdt Komrij een inleiding bij een film van Salvador Dali. Omdat de film tot tweemaal toe breekt, praat Komrij een half uur vol over van alles, behalve over Dali. 'Het vloog voorbij.'

Een verslaggever van het Zutphens Dagblad zegt hem dat hij overkwam als een genie. Komrij: 'Het doet me deugd dat te horen. *Ik* weet wel dat ik een genie ben, maar als een ander het zegt... dat verheugt mij bovenmate.'

De bundel *Ik heb Goddank twee goede longen* verschijnt. J. Bernlef schrijft in het Algemeen Dagblad van 5 februari 1972:

T*OEN ik de titel van de dichtbundel van Gerrit Komrij las* - '*Ik heb goddank twee goede longen*' - *vreesde ik het ergste. Dat zal wel grappig zijn, dacht ik, het boekske openslaand.*

En jawel hoor, de titel dekte de inhoud volkomen. Je zou zelfs kunnen zeggen, dat Komrij echt lollige gedichten schrijft. Je moet natuurlijk van studentenlol houden. Want wat heeft Gerrit gedaan? Expres slecht geschreven in een stijl die ook al expres ouderwets is. 'Archaïserend' zou Komrij zeggen, die 'n echte erudiet schijnt te zijn.

Aan mijn navolgers

Me bedroevenda over de hausse van doodsliederen en toespelingen o
het luisterrijke verleden onzer Vaderlandse Poëzie, die ontstond na mij
sedert 1965 gepubliceerde gedichten, en buitendien triest omdat dez
navolgers nimmer ook maar konden tippen aan mijn Oorspronkelijk e
Groot Talent, schreef ik de navolgende regels:

Wat hebben jullie van de dood gezongen,

Wat verkochten jullie mijn liefdevolle

Citroenen voor een handvol Tollensknollen!

Niet iedere aap heeft mooie jongen.

GERRIT KOMRIJ

Gedicht in de NRC van 11-12-1970 n.a.v. de toekenning van de poëzieprijs van de stad Amsterdam.

In de PZC is in april van dit jaar een aardig artikeltje te lezen:

ALLIANCE FRANCAISE STELT LEDENVERGADERING UIT IN VERBAND MET LEZING GERRIT KOMRIJ

GOES — In verband met de lezing die de dichter Gerrit Komrij donderdag 22 april in de openbare leeszaal en bibliotheek te Goes zal houden over ,Eigen poëzie en die van anderen' heeft het comité Goes van de Alliance Francaise de belangrijkste algemene ledenvergadering tot nader order uitgesteld. Zoals bekend zal het comité zich beraden op het al dan niet voortbestaan, omdat voor de dikwijls zeer interessante lezingen door Franse kunstenaars, een minimum-gehoor nauwelijks kan worden bereikt. Deze belangrijke vergadering was eveneens op 22 april vastgesteld, maar omdat voor de lezing van Gerrit Komrij grote belangstelling bestaat, ziet het comité Goes van de Alliance nu naar een andere datum uit.

1972

In de bundel *Tutti-frutti* neemt Komrij aan het einde het essay *Een nogal hoerig manifest* op. Daarin is te lezen:

'(...) hoewel ik, want zulks verbiedt de bescheidenheid, niet gaarne iets met stelligheid beweer, ben ik toch van één ding overtuigd: en dat is, dat je dichten kan leren. Geef mij een klas met honderd leerlingen en na een kwartaal dichten er drie van zoals ik en (je moet tenslotte niet alles tegelijk willen) zevenennegentig zoals J. Bernlef.'

Vanaf dit jaar knuppelt Komrij in opzienbare kritieken in Vrij Nederland veel goden en half-goden uit de literaire tempel. De recensies die over *zijn* werk volgen beginnen vanaf deze tijd steevast met de uitdrukking: 'De gevreesde criticus...'. Naar de achtergrond verdwijnt eindelijk de karakterisering: 'De 20ste eeuwse Piet Paaltjes.'

1973

In zeer beperkte oplage verschijnt bij C.J. Aarts de bundel *Op de planken*, episodes uit het leven van de tragédienne Zizi Maelstrom en de toneelkunstenaar Sacha Culpepper, door Gerrit Komrij, Lid van het College van Paniekverwekkers. Over deze bundel schreef Hans Warren in zijn letterkundige rubriek in de Provinciale Zeeuwse Courant:

'Over de actrice Zizi Maelstrom hoorden we voor het eerst in de vorige bundel van Gerrit Komrij, "Tutti-Frutti", een bundel van zeer gemengde inhoud, zoals de titel reeds doet vermoeden.

(...) Blijkbaar heeft zijn creatie van Zizi Maelstrom hem na die vier verzen uit "Tutti-Frutti" niet losgelaten. Laat ik eens een stukje uiterst recente literatuurgeschiedenis schrijven: Op Maria Hemelvaart van vorig jaar, dus op vijftien augustus, stopt Komrij's formidabele sportauto met aan het stuur zijn vriend Charles Hofman voor mijn hek, en Gerrit bleek een beetje in een uitgelaten stemming. Hij had, vertelde hij, de vorige avond in één ruk een Zizi-cyclus geschreven, vijftien verzen, en móest er even uit. Begrijpelijk. Ik schrijf zelf wel eens een bundel in veertien dagen, en ook wel eens een in tien jaar, maar een bundel in één avond, dat slaat alles.

Gerrit had de bloemetjes in Antwerpen buiten willen zetten, maar Antwerpen was gesloten, vanwege die Maria Hemelvaart. Next best Kloetinge dan maar. Laat ik nu, nog onkundig van Zizi's voorliefdes, niettemin eersteklas champagne in huis hebben, en rasechte Russische kaviaar, pas door een vriendin uit Moskou meegebracht, en nog zo het een en ander om een feestje te bouwen. Toen is er gedronken op de toekomst van Zizi, hoewel ik spoedig begreep dat ze in het laatste vers, helaas, overleden was. In een kangeroe of zoiets, dat was me toen niet meer zo duidelijk, maar gek was het wel.'

Op 18 januari 1978 schrijft Komrij in zijn rubriek *Een en ander*:

'Jaren geleden, ik meen omstreeks 1973, verscheen in een zeker letterkundig tijdschrift 't eerste van wat een reeks beschouwingen leek te worden (...) Gustave Dröppel-Weintraub heette de auteur, en zijn rubriek droeg de naam *Pepermuntjes.* (...) Al na twee afleveringen was een einde gekomen aan een rubriek die veel beloofde en ook amusant was. Waarom? Wie was Gustave Dröppel-Weintraub? 'n Pseudoniem, dat lijkt mij zonneklaar. Wie verschool zich achter dit melancholieke mombakkes? En waarom zweeg hij zo snel weer? Het ergert me nu, na jaren, nog steeds dat ik geen antwoord op die vragen weet. Treed te voorschijn uit uw anonimiteit, lafaard. Verbreek de sluier van uw pedante schuilnaam en spreek, ergerniswekkend mispunt. Ik houd innig van u.'

Het mag duidelijk zijn: Gustave Dröppel-Weintraub is Gerrit Komrij.

1974

Het verschijnen van de bundel kritieken en essays in *Daar is het gat van de deur* levert Komrij weer veel schimpscheuten op. J. Polak Siliava beweert in het Haarlems Dagblad (16 november 1974):

'Deze behaagzieke beroepsépateur van masochistische kleinburgers kan geen deugdelijke kritiek schrijven doordat hij slordig, aanmatigend en ijdel is.'

In *Ons Erfdeel* (4/74) schrijft Ruud Kraayeveld:

'Het verbaasde mij ook helemaal niet toen ik las (in: Cultureel Supplement NRC, 3-5-1974) dat Arie B. Hiddema Komrij een briefje geschreven had met deze inhoud: "In Rusland word je als schrijver in kampen gestopt... In Nederland is het veel erger, daar word je besproken door een tweede hands droplul als Gerrit Komrij".'

1975

Van Nico Scheepmaker ontvangt Komrij de Cestadoprijs. In één van zijn *Trijfels* (28 oktober) schrijft het enige jurylid:

‘Omdat het een eenvoudige prijs is zonder veel opsmuk, besloot ik hem ook op een eenvoudige wijze, zonder veel opsmuk, te laten uitreiken. Door de postbode dus. Daartoe bracht ik het fraai ingepakte doosje, waarin het bekertje met inscriptie en de geldsom (“... *daar kan hij toch een keer goed van eten op de hoek van de Martelaarsgracht*”, *zei zijn uitgever Theo Sontrop*) zaten opgeborgen, naar het postkantoor in Broek-in-Waterland, met het verzoek het 12 kilometer verderop in Amsterdam op de Jacob-van-Lennepkade te laten bezorgen. Dat kon, als ik er een postzegel van f 2,25 op liet plakken. Toevallig had ik nog een tweede doosje, half zo klein en half zo licht, dat naar Belgrado moest. Belgrado ligt helemaal in Joegoslavië, maar toch kostte het slechts een postzegel van f 1,35 om dat doosje per vliegmachien naar Belgrado te laten vervoeren.

Gerrit Komrij, 1975. Foto: Will Dekkers.

Dat trof me opeens als merkwaardig. Hoewel Anton Geesink bijna twee keer zo groot en zwaar is als Liesbeth List, kost het hem toch niet twee keer zoveel om zich per bus van Broek-in-Waterland naar Amsterdam te laten vervoeren als het Liesbeth kost om zich per vliegtuig van Schiphol naar Belgrado te laten vliegen. Een vreemd en opmerkelijk verschil; alleen vraag ik me nog af of de fout nu schuilt bij de posterijen of bij het personenvervoer.’

De bundel *Fabeldieren* komt dit jaar in de winkel. Het is Komrij's lievelingsbundel.

1976

Van precies januari tot eind december kijkt Komrij voor NRC/Handelsblad televisie. Met deze artikelen bereikt hij een nieuw publiek dat zich niet louter voor literatuur interesseert. De verzamelbundel *Horen*, *Zien en Zwijgen* die in 1977 verschijnt betekent voor hem een echte doorbraak. Vooral naar aanleiding van deze publicatie verschijnt het grote Bibeb interview. Daarin zegt Komrij onder andere:

Het Komrij-wezen

Er is een fabeldier dat 'Komrij' heet,
Een wonderlijke naam voor zoiets aardigs.
De kop ervan is weliswaar vrij breed,
Maar verder heeft het niet veel eigenaardigs.

Hij is gewoon wat sullig, een soort flop.
Zijn handen lijken erg op kolenschoppen.
Ook zit de kop gewoon er bovenop.
Hij zal zich nooit eens tot iets moois ontpoppen.

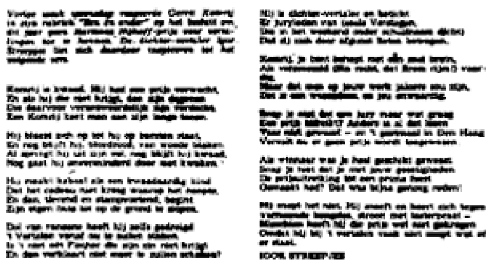
Hij is een hond, niet meer. Zijn hele leven
Zal hij een wezen zijn 'dat steeds begrijpt'.
Alleen diep in de nacht jankt hij soms even,
Daar een geheime pijn zijn strot toeknijpt.

Gerrit Komrij

'Charles en ik zijn nu twaalf jaar samen. We vormen een gesloten bolwerk. Ik zou nooit kunnen samenwerken met iemand die een karakter had dat aan het mijne tegengesteld is. Ik heb erg weinig vrienden. Ik duld absoluut niet dat men iets ten nadele van hen zou zeggen. Als anderen mijn vrienden aanvallen, zal ik ze tot in hun praalgraf blijven volgen. Niet alle mensen zijn tot vriendschap in staat. Er zijn lauwe, akelige schorpioenen, die aantrekken en afstoten... Dergelijke eigenschappen heb ik niet. Daarom kun je mijn vrienden tellen op de vingers van één hand. Dat is maar goed ook. Anders zou ik al die mensen waarover ik wil schrijven, zelf moeten maken. Ik weet dat ik vijf romans zal schrijven. Daar tussendoor pamfletten, want daar heb ik behoefte aan. Ik ben een soort opblaasbaar opgerold piepertje. De mensen zien alleen de buitenkant. Het mooiste komt nog.'

De Martinus Nijhoff prijs voor vertalers wordt voor het tweede achtereenvolgende jaar niet toegekend. In zijn rubriek *Een en ander* reageert Komrij met drie stellingen: De vertalers van de Nijhoffjury zijn *te zelf ingenomen* om een vertaler te bekronen. Tweede stelling: De vertalers van de Nijhoffjury zijn *te laf* om een vertaler te bekronen. Derde stelling: de vertalers van de Nijhoffjury zijn *te talentloos* om een vertaler te bekronen.

Een week later neemt de NRC op de achterpagina een gedicht van Igor Streepjes op (Peter Verstegen, lid van de jury):


Ode aan een verbitterde dichter vertaler

Op de voorpagina van diezelfde NRC blijkt wat Komrij heeft opgeroepen:

Vertalers boycotten Nijhoffprijs

Door onze kunstredactie

ROTTERDAM, 4 febr. – Een groot aantal Nederlandse literaire vertalers heeft besloten de Nijhoffprijs te boycotten, dit uit protest tegen het feit dat de prijs dit jaar voor de tweede achtereenvolgende maal niet is toegekend. Ze wensen in de toekomst niet voor bekroning door de huidige jury in aanmerking te komen, en roepen alle andere literaire vertalers op zich hierbij aan te sluiten.

De groep vindt dat de suggestie die er van het niet toekennen uitgaat, als zou het peil van de vertaling zo'n besluit rechtvaardigen, onjuist is. Uitgevers, critici en vertalers zijn het er juist over eens dat het peil de laatste jaren sterk gestegen is, en daarom getuigt het van hooghartigheid een prijs met een zo groot prestige voor de tweede keer niet toe te kennen.

De verklaring, gericht aan het bestuur van het Prins-Bernhardfonds en de jury van de Nijhoffprijs, is ondertekend door de oud-prijswinnaars Else Hoog, Alex. Brotherton, E. Kummer, Max Schuchart en Charles B. Timmer; Thérèse Cornips, Pé Hawinkels, Gerrit Komrij, Cora Polet en Jenny Tuin als voornaamste gepasseerde kandidaten, en 42 anderen, onder wie J. Bernlef, Rein Bloem, Paul Beers, Margaretha Ferguson, Tom Graftdijk, Maarten 't Hart, Dirk A. Kooiman, Max Nord, Aad Nuis, G. A. van Oorschot, Johan Polak, Martin Ros, Renate Rubinstein, Nico Scheepmaker, Rob den Uyl en Jacq F. Vogelaar. Contactman is Paul Beers (02992-238).

1977

De gedichtenbundel *De Verschrikking* verschijnt, Komrij start zijn rubriek *Een en ander* in de NRC en vanaf augustus *Verwoest Arcadië* als wekelijks feuilleton in honderd afleveringen in Vrij Nederland. De publicatie van *Horen Zien en Zwijgen* levert Komrij een grote recensie in het gerenomeerde Die Zeit op.

Hören, Sehen und Schweigen

Ein holländisches Pamphlet über das Fernsehen

Von Jürgen Hassel

Ein Fußballquiz zwischen unterirdischen Kaplänen" — so stellen sich die Programmmacher der „Schlafpille" oder „Trauerröhre" das ideale, zuschauergerechte Fernsehprogramm vor. Gemeint ist in diesem Fall das niederländische Fernsehprogramm, beobachtet von Gerrit Komrij. Seine Schlußfolgerung ist unabweislich, wenn man seiner Aufstellung über die wichtigsten Sendungen des Monats März 1976 folgt: „25 Quizze und Spiele, 42 Gottesdienstsendungen, 33 Sportsendungen, 44 Unterhaltungsprogramme, 66 ausländische Serien und 12 ausländische Fernsehspiele" (die beiden letzteren gewöhnlich untertitelt).

Gerrit Komrij, Jahrgang 1944, lebt in Amsterdam als freier Schriftsteller, Poet, Rezensent, Übersetzer und Nicht-Fernsehzuschauer. Das ganze Jahr 1976 hindurch hat er trotzdem täglich die beiden Kanäle des niederländischen Fernse-

Gerrit Komrij ist sich sicher, daß in ein paar Jahren alle genannten Personen vergessen sein werden, das Buch aber dann zur Schullektüre gehört. So steht es im angehängten „Vergeßregister", und das ist ein Ding eigener Art. Was man da so findet, würde in Deutschland für ein gutes Dutzend Beleidigungsprozesse reichen. Ein Beispiel: „Pastor W. Glashouwer, Vorsitzender des Evangelischen Omroep. Gott, Vaterland, Oranien. Während viele artige, verständige Menschen ... (siehe weiter bei Joost den Draayer)." Und bei dem — „Diskjockey" — wird der Satz vervollständigt: „... im Irrenhaus sitzen, in einer Zwangsjacke, läuft er frei herum."

Was schreibt nun Gerrit Komrij? Gelegentlich nur, wie er einen ganzen Abend lang versucht, sich wach zu halten, mit warmer Suppe und Joga. Sein Beschluß: Er will sich einen Dreipunkt-Sicherheitsgurt am Fernsehsessel anbringen, damit

hens beobachtet und im „NRC/Handelsblad" (mäßig-liberal, was in Holland heißt: liberaler als DIE ZEIT) kritisiert — vernichtend. Diese Kritiken sind jetzt als Buch erschienen: Gerrit Komrij: „Horen, Zien en Zwijgen — Vreugdetranen over de treurbuis" (Hören, Sehen und Schweigen — Freudentränen über die Trauerröhre); De Arbeiderspers, Amsterdam, 1977; 214 S., 24,50 Gulden.

Das Buch wird wohl nicht ins Deutsche übersetzt werden, obwohl es die witzigste, kritischste und außerdem literarisch beste Fernsehkritik ist, die ich je gelesen habe (Verzeihung, Momos!), und obwohl das holländische Fernsehprogramm („mit seinen auf nichts fundierten Zuschauerzahlen, auf nichts fundiert, weil kein Mensch je wirklich wählen kann") von unserem weniger verschieden ist als beispielsweise das in „Network" satirisch überhöhte amerikanische Werberahmenprogramm.

Weshalb also darüber schreiben? Erstens aus Trotz! „Der Boden Hollands liegt zu tief", schreibt Gerrit Komrij doppelsinnig. Den dritten Sinn kann man finden, wenn man beobachtet, wie unsere Kritiker und Verleger, wenn sie ihren Blick nach Westen richten, das platte Nachbarländchen, das doch den in Europa wohl interessantesten Verlags- und Literaturbetrieb hat, so beharrlich übersehen. Zweitens, weil es ein gut geschriebenes Buch ist. Schlußsatz des Vorworts: „Jedenfalls sind dies nicht bloß Turnierkämpfe mit dem plumpen, dummen Elefanten, der Fernsehen heißt, es ist ein Buch geworden, in dem die Kreativität und die Literatur Rache nehmen an der phantasielosen ... Schlafpille. RACHE!"

Die Absicht ist gelungen; es ist ein Triumph der Literatur über das Fernsehen. Und das ist ein weiterer Grund, dieses Buch unseren Literaten und Kritikern zu empfehlen: „Das TVau ist kurz, aber die Kunst ist lang!"

er nicht beim Vornüberfallen mit dem Kopf gegen die Röhre knallt. Dann wieder gibt er den Ablauf eines Quizturniers wider. „War Florence Nightingale nicht die Mutter dieses schwangeren Mädchens aus Peyton Place?" Das kennzeichnet die „Geistes"-Haltung von Frager und Befragten. Den Erfinder der Glühlampe kennen sie nicht. Aber wenn man sie fragt, wie der Preis heißt, der immer wieder auf dem „Fernsehfestival" „Grand Gala du Disque" verliehen wird, rufen sie im Chor: „Edison! Edison!" Auf die Fragen, wer den „Hamlet" schrieb oder die „Nachtwache" malte, kommt nur: „Keine Idee." „Welche Kunstart übte Chopin aus?" — „Schoppäng!" Stille. Null Punkte.

Die Runde ist mißglückt, und es darf endlich gesungen werden. Auf ein unzusammenhängendes Geschnorchel und Geröchel hin springt der oder die „Befragte auf und ruft schreiend vor Freude: „Das ist Joost den Draayer!!!" (Siehe oben.)

Haben wir ähnliches nicht auch schon gesehen? Vorgeführt wird ein Fernsehsystem, dessen Programm total dem (scheinbaren) Publikumsgeschmack angepaßt ist.

Das niederländische Fernsehen ist weltanschaulich-religiös bestimmt. Da gibt es zum Beispiel VPRO („freichristlich-liberal"), AVRO („liberal-neutral"), TROS („völkisch-rechts"), VARA („gewerkschaftlich-indifferent"), NCRV („Zentrum-rechts"), KRO („katholisch-reaktionär") und EO („christlich-hysterisch, äußerst rechts") — die Klassifikationen stammen von einem Amsterdamer Verleger. Die Programme dieser Gesellschaften, auf zwei Kanäle aufgeteilt, unterscheiden sich nur in Nuancen: Während der EO, der „Evangelische Omroep", zum Beispiel seinen Zuschauern einen blassen Fötus unter die Augen hält („mit Petersilie, Kümmel und Weinessig"), läßt die VARA, die „Vereinigung van Arbeiders Radio Amateurs", zum 1. Mai 1976 „in dem weltweit verständlichen Esperanto des deutschen Schlagers" Heintje das Lied „Wir wollen Freunde sein" singen.

Der Programmanteil der einzelnen Gesellschaften bestimmt sich danach, wie viele Menschen deren wöchentliche Programmzeitschriften abonnieren. Das Resultat ist „der Terrorismus der Vulgarität", wie er auch uns in noch höherem Maße als bisher droht, wenn die Verwaltungsbeamten von Funk und Fernsehen (siehe Herrn von Sells Zerschlagung der Kultur im WDR oder die Antrittsreden der Programmdirektoren im Südwestfunk) ihre Ankündigungen wahr machen und die Programme nach ihrem Gusto „publikumsnäher" gestalten lassen — was ja nur die totale Herrschaft der Einschaltziffern über den (kritischen!) Geist bedeuten kann.

Wer gewarnt sein will — und vielleicht sogar am Beispiel erfahren möchte, wie es einem Schriftsteller gelingt, mit der „Trauerröhre" fertig zu werden, der beschaffe sich dieses Buch (Niederländisch ist gar nicht so schwer!).

Gerrit Komrij: „Die beste Art, uns vom TVau zu befreien, ist, es lächerlich zu machen. Dazu brauchen wir nur seine Programme genau zu beschreiben: es ist an sich schon lächerlich."

1978

De gedichtenbundels *Capriccio* en *Sing Sing* verschijnen, maar 1978 is vooral het jaar van de polemische boeken: *Papieren tijgers*, *Heremijntijd* en *Dood aan de grutters.* Het laatste verschijnt als Schotschrift bij C.J. Aarts. Komrij heeft het vooral begrepen op Sybren Polet, maar neemt en passant die hele literaire hoek mee:

‘Er *woedt* de laatste tijd - *woeden* is het woord - 'n discussie over “de literaire kritiek in het dagblad”. 't Is stuitend. Tegen

> Geur van ingemaakte kropsla;
> Rijmend proza; slappe thee;
> Vorken met een haringsmaakje
> Op een uitgezocht diner

kan ik al net zo min als tegen deze opwekking van 'n stoet leuterlievende lazarussen, die vervolgens met elkaar “in discussie” treden. Als 't om kritiek gaat, rijzen zelfs de lijken uit hun graf - menig lang doodgewaande recensent verheft zich om ons met zijn kettingen een stukje voor te komen rammelen. Het begon allemaal toen Kees Fens als antwoord op de in puntzakken met lucht grossierende Ten Berge in de Volkskrant schreef dat hij er mee zou uitscheiden. Ik zou zeggen: laat hem gaan, hij loopt al verdraaid lang mee, en misschien wil hij nu eens zijn tuintje wieden, of eindelijk 'n goed boek lezen. Recensenten komen, recensenten gaan, daar kijk je

niet van op.

Maar sommigen namen 't niet, vooral uit de groep derzulken die nog wel 'ns een schouderklopje van Kees kregen, terwijl ze van de rest der recensenten alleen 'n trap in hun eh... kloterige klimaat konden verwachten. J.J. Oversteegen klaagde over het “verlies van een voorpost voor de letterkunde”.

Ook anderen bemoeiden zich ermee, en het afscheid van Kees bleek al weldra tot “een crisis in de dagbladkritiek” te herleiden. Z'n pensionering kreeg wat weg van 'n ballingschap.’

Kees Fens kondigde aan dat hij ophield met het schrijven van literatuurkritieken, Gerrit Komrij daarentegen stopte daar stilzwijgend mee. Hij was erover uitgeschreven, Komrij had er geen zin meer in na het verschijnen van *Papieren Tijgers.*

1979

Het jaar waarop de basis wordt gelegd voor een hoeveelheid processen. Want behalve de gedichtenbundel *Het schip De Wanhoop* verschijnen de geruchtmakende boeken die tot processen zullen leiden: *De stankbel van de Nieuwezijds. Over Scientologie* en de bloemlezing *De Nederlandse poëzie van de 19de en 20ste eeuw in 1000 en enige gedichten.* Een collage van de vele krantenkoppen:

Vernietiging geëist van bloemlezing
Komrij-bloemlezing bijna uitverkocht
DE KLAP VAN HET JAAR
Dichters: vernietig bloemlezing van Gerrit Komrij
Komrij en de koppensnellers
RECHTER AKKOORD MET UITGAVE
Dichters verliezen geding om bundel
BLOEMLEZING TOEGESTAAN; OPLAGE UITVERKOCHT
Dichters lijden dubbel nederlaag
Dichters staken geding om bundel
Vernietiging geëist van poëziebundel

AD binnenland

Kerk of misdadige groep?

door FRED VAN BUNGE

Jim Jones

interview
met
Gerrit Komrij
schrijver
en Kiki
Oostindiën

dag in

Stinkbuil

NRC HANDELSBLAD Dinsdag 20

Scientolog
kerk klaag
Komrij aa

MOORD
ALS GELOOF

DEZE WEEK

Het derde proces dat tegen Komrij loopt wordt behandeld door Ad Kooyman in dit nummer van BZZLLETIN.

Aan het einde van dit jaar begint Komrij met een wekelijkse rubriek *Het boze oog* over architektuur en vormgeving in de bijlage van Vrij Nederland.

1980

De collegae openen hun kritieken nu met 'De vermaarde bloemlezer...'. Bij De Roofpers verschijnt de bundel *Peper en zout*, in vijftien exemplaren. J. Bernlef neemt afscheid als poëziecriticus van de Haagse Post.

Ter afsluiting een niet in boekvorm gepubliceerd zelfportret:

Het onzichtbare labyrint

Er is geen vrijheid in de zandwoestijn,
Al staan er nergens hekken, nergens palen.
Het is maar beter — als je vrij wilt zijn —
Om sierlijk door een labyrint te dwalen.

Je stoot dan op veel dwang, in gang na gang,
Maar loopt de kans ook niet ten prooi te vallen
Aan plompe hekkenslopers, met hun drang
Naar één cachot, één helse cel voor allen.

Ze zien je niet. Je zit heel fraai gevangen.
Laat anderen gerust door ruimten razen,
Woestijnen scheppen, in hun fel verlangen

Naar vrijheid, laat ze volkeren verbazen
Met internationale strijdgezangen.
Er is, dacht ik, geen hoop voor zulke dwazen

Gerrit Komrij

Bibliografie van Gerrit Komrij
Renate de Jong

Poëzie

- *Maagdenburgse halve bollen en andere gedichten.*
Amsterdam, De Arbeiderspers, 1968. 46 blz. (Giraffeboeken).
De eerste oplage van de bundel *Maagdenburgse halve bollen* was verkeerd afgesneden en is herkenbaar aan het feit dat het omslag aan de onderzijde geen wit bevat; deze oplage werd door een nieuwe vervangen (met witte onderzijde) en deze laatste is als eerste in de handel gebracht. Hoewel het de bedoeling was dat de verkeerd afgesneden oplage vernietigd zou worden, is dat niet gebeurd; zonder enige vermelding van het feit dat het een andere, eerder afgekeurde oplage betrof, is ze - na uitverkoop van de verbeterde versie - gewoon als gedeelte van de eerste druk op de markt gebracht.
2e druk in *Het schip 'De Wanhoop'* (1979).

- *Alle vlees is als gras of Het Knekelhuis op de dodenakker.*
Amsterdam, Meulenhoff, 1969. 48 blz. (De ceder).
Van deze eerste druk verscheen 10 ex. romeins genummerd van I t/m X (hors commerce) en 25 genummerde ex. van 1 t/m 25; alle 35 ex. gesigneerd door de auteur.
Een tweede druk verscheen in 1978.

- *Ik heb Goddank twee goede longen.*
Amsterdam, Meulenhoff, 1971. 48 blz. (De ceder).
Van deze druk verschenen 10 ex. romeins genummerd (I t/m X, hors commerce) en 15 Arabisch genummerde ex. (1 t/m 25); alle 25 ex. gesign.

- *Tutti-frutti.*
Amsterdam, De Arbeiderspers, 1972. 64 blz.
Hors commerce verschenen 10 romeins genummerde luxe ex. (I t/m X), voorzien van een handgeschreven gedicht van de auteur, dat niet elders gepubliceerd zou worden. Het betreffende gedicht werd echter tóch gepubliceerd, en wel in de bloemlezing van C. Buddingh' en Eddy van Vliet 'Poëzie is een daad van bevestiging' (1978); Komrij zag zich hierdoor ontslagen van zijn belofte en nam het op in *Het schip 'De Wanhoop'* (1979), waarin ook de 2e druk van *Tutti-frutti* is opgenomen.

- *Op de planken; episoden uit het leven van de tragédienne Zizi Maelstrom en de toneelkunstenaar Sacha Culpepper.*
Amsterdam, C.J. Aarts, 1973. 32 blz.
Van deze eerste druk verschenen in totaal 65 ex., waarvan 15 gen. I t/m XV, met een ets van Charles L. Hofman, door auteur en etser gesigneerd.

Omslag van de 1e druk.

De tweede, uitgebreide druk verscheen in 1978 bij dezelfde uitgever onder de titel *Op de planken; een burleske*, zowel in een luxe gebonden als in een goedkope editie, alle ex. voorzien van een reproduktie van de ets uit de 1e druk als frontispice, in genummerde opl., met handtekening van de auteur.

- *Komrij's patentwekker.*
  Amsterdam, C.J. Aarts, 1974.
  Klandestiene bundel in een opl. van 100 ex., in één avond verkocht tijdens Poetry International 1974 te Rotterdam.

- *Fabeldieren.*
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1975. 48 blz.
  Hiervan verscheen een speciale gebonden editie in een

oplage van 65 ex., genummerd en gesigneerd, I t/m XV en 1 t/m 50.

- *De Verschrikking.*
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1977. Met ills. van J.B. Meinen. 47 blz.
  Van deze eerste druk verschenen 50 genummerde en gesigneerde ex., voorzien van een ets van J.B. Meinen.
  De tweede druk werd opgenomen in *Het schip 'De Wanhoop'* (1979).

- *Sing Sing.*
  Utrecht, Salix Alba, 1978.
  Verschenen in een opl. van 80 ex., gesigneerd en genummerd van 1 t/m 80; de nummers 1 t/m 10 bevatten een ets van Eric Wittenberns.
  Twee verschillende tinten van het omslag.

- *Capriccio.*
  (Amsterdam), Sub signo libelli, 1978.
  Verschenen in een opl. van 80 ex., waarvan 20 ex. geb. in half-perkament, genummerd I t/m XX, met een kleurenets van Charles L. Hofman. Deze luxe editie is gedrukt op Zerkall-Bütten. De overige 60 ex., genummerd van 1 t/m 60, op Holl. druk, gebrocheerd. Alle ex. gesigneerd door auteur en etser.

- *Waarin de trein een nieuw jaar tegemoet snelt; of*, *Scripta manent*, *maar niet altijd.*
  Utrecht, Salix Alba, 1978.
  Verschenen in een opl. van 100 genummerde ex.

- *De Ontmoeting.*
  Amsterdam, J. Meijer, 1978.
  Gedicht in los omslag met op de binnenzijde daarvan het colofon: Het gedicht 'De ontmoeting' van Gerrit Komrij werd met de hand gezet uit de letter Baskerville en op Kanzlei-Bütten van Hahnemühle gedrukt op een trapdegelpers door J. Meijer te Amsterdam. De oplage kwam gereed in juni 1978 en bedraagt 25 gesigneerde exemplaren.

- *Het schip 'De Wanhoop'*; gedichten 1964-1979.
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1979.
  Herdruk van de bundels *Maagdenburgse halve bollen*, *Tutti-frutti*, *De Verschrikking.*
  Met speciale opl. van 70 ex. die een ets in aquatint bevatten van Charles L. Hofman. Deze luxe editie, in halfleer gebonden en in cassette, is genummerd I t/m XX (h.c.) en 1 t/m 50 voor de verkoop bestemd. Alle genummerde ex. zijn gesigneerd door auteur en etser.

- *Peper en zout.*
  Raamsdonck, De Roofpers, 1980.
  Oplage 15 genummerde ex. waarvan de nrs. 1 t/m 4 in leer gebonden. Alle ex. tevens gesigneerd door de auteur.

N.B. Allerlei voorpublikaties van *gedichten* van Komrij verschenen in tijdschriften zoals Maatstaf, Podium, Tirade, Soma, Hollands Maandblad, Propria Cures, Supertamp enz. enz.

Foto: Lon van Keulen.

Proza

- *Daar is het gat van de deur*; kritieken en essays.
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1974. 244 blz., afbn. (Synopsis).
  Bevat een groot aantal eerder gepubliceerde recensies uit Vrij Nederland en andere bladen, over werk van Bernlef, Biesheuvel, Claus, e.a., in een bespreking van Tom van Deel 'parodieën op recensies' genoemd en door Komrij zelf opgedragen 'Aan de paniek'. Bovendien zijn een aantal inleidingen bij vertalingen door Komrij opgenomen, o.a. bij het werk van Rhoïdis, Jarry en Poggio de Florentijn.
  Motto: 'Treedt binnen en U zult niets wijzer worden'.

- *Zinnige uitspraken*, no. III.
  Groningen, Ricarcare, 1977.
  Tekst van een Komrij-citaat, gratis toegezonden aan bekenden van de uitgeverij, in enveloppe, op briefkaartformaat. Oplage 100 ex.
  Als nr. I verscheen een citaat van Louis Ferron, als nr. II een citaat van Hester Albach.

- *Horen*, *zien en zwijgen*; vreugdetranen over de treurbuis.
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1977. 214 blz. (Synopsis).

- *Papieren tijgers.*
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1978. 233 blz. (Synopsis). 'Een nieuw boek vol leesavonturen. Over de broekzak van Pietje Bell. Over sadistische stripverhalen. Over de hormonenvodjes Story en Privé. Over de elite. Over de jaren twintig. Over de klassebewuste stoel. Over tot saucijsjes verwerkte vrouwen. Over de winderigheid van Harry Mulisch...'.

- *Dood aan de grutters.*
  Amsterdam, C.J. Aarts, 1978. 16 p., offset. Omslagont-

werp Jan Willem Stas. (Amsterdamse schotschriften; no. 1) Eerder verschenen in de rubriek ‘Een en ander’ in N.R.C.-Handelsblad, in de periode van november 1977-januari 1978, als wekelijkse bijdragen op woensdag.

- *Heremijntijd*, *exercities & ketelmuziek.*
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1978. 122 blz.
  Van de eerste oplaag werden 350 exemplaren door de auteur gesigneerd. Deze, arabisch genummerde, exemplaren zijn hors commerce en bestemd voor de relaties van Uitgeverij De Arbeiderspers ter gelegenheid van de jaarwisseling 1978-1979.

- *De stankbel van de Nieuwezijds*; contra scientology.
  Amsterdam, De Arbeiderspers, maart 1979. 31 blz. Bevat literatuuropg.; afbn.

In *Zwarte Gerrit*; variaties op een thema (Amsterdam, Scientology Kerk, 1979) vinden we een dreigend antwoord op dit pamflet, van de hand van de anonieme Bert Schwitters

N.B. Evenals bij de rubriek *poëzie* is het ondoenlijk in dit bestek de vele *verspreide publikaties* op het terrein van *proza* op te nemen. Ik noem hier slechts de wekelijkse bijdragen in Het Parool, Vrij Nederland, NRC-Handelsblad, zijn medewerking aan Maatstaf, Propria Cures, De Klopgeest, enz. enz. Zelfs BZZLLETIN ontkwam niet aan het ‘slagveld’ van Komrij. Dat hij redacteur was van de Nederlandstalige erotika van de Olympiapress van Maurice Girodias, is minder belangrijk dan het redacteurschap van Maatstaf, dat hij reeds jaren bekleedt. Onder zijn redactie (samen met Martin Ros) verschenen verschillende *thema-nummers*, ook apart in boekvorm uitgegeven, o.a.:

- *Multatuli 1820-1887*; onder redactie van Martin Ros en Gerrit Komrij.
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1970.
  (‘Maatstaf’, jaargang 17, nr. 11)

- *Gesprekken met schrijvers*; onder redactie van Martin Ros en Gerrit Komrij.
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1970.
  (‘Maatstaf’, jaargang 18, nr. 6)

- *Zeeland. Waarom. Daarom.*; onder redactie van Hans Warren, André Oosthoek, Martin Ros en Gerrit Komrij.
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1970.
  (Tevens verschenen als septembernummer van het maandblad ‘Maatstaf’, jaargang 18.)

- *L.P. Boon 1912-1972*; onder redactie van Martin Ros en Gerrit Komrij.
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1972.
  (Speciaal nummer van ‘Maatstaf’, jaargang 19, nr. 11)

Niet minder belangrijk is zijn arbeid als verzorger van een aantal *bloemlezingen*, waarvan hier genoemd wordt:

- *Multatuli. 30 ideeën.*
  Amsterdam, Galerie Podulke, 1970.

Zeer bijzondere uitgave op groot formaat in cassette, op bladen in verschillende kleuren, gedrukt door Typique, typografische boutique, in een oplage van slechts 20 genummerde exemplaren.

Nadat de drukker failliet gegaan was, kwam één exemplaar in bezit van de auteur; de rest is sindsdien onvindbaar.

- *Multatuli. Ideeën*; een keuze door Gerrit Komrij.
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1971. 156 blz. (De negentiende eeuw).
  Bevat 184 ideeën met een herziene nummering, door de auteur verantwoord.

- *Een moederhart, een gouden hart*; dichters over 'moeder', verz. en ingeleid door Gerrit Komrij. (100 gedichten).
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1973. 170 blz.

- *De moeder*; een bloemlezing.
  Baarn, Thomas Rap, 1979. 75 blz.

- *De Nederlandse poëzie van de 19e en 20e eeuw in duizend en enige gedichten.*
  Amsterdam, Bert Bakker, 1979. 1056 blz. (Bert Bakker Bloemlezing).
  Deze bloemlezing, in een oplage van 20.000 ex. verschenen, was binnen enkele maanden na verschijnen reeds uitverkocht, mede dank zij de publiciteit die eromheen ontstond doordat een aantal 50-ers geen toestemming had verleend voor opname van hun werk en hierover een kort geding aanspande tegen de uitgever die zonder die toestemming toch werk had opgenomen. De rechter besliste in het voordeel van uitgever (en auteur), o.a. overwegende dat het hier (ook) een schoolbloemlezing betrof.
  'Maar waarom', stelde Gerrit Bussink zeer terecht in Bu-Bulletin, nr. 2 van de 2e jrg., maart 1980, 'vroeg Bert Bakker dan *heel officieel toestemming* aan de opgenomen dichters? Dat is binnen bepaalde grenzen voor een bloemlezing voor het onderwijs toch helemaal niet nodig?'
  Zonder zich iets aan te trekken van het dreigement van 'hoger beroep' brachten uitgever en auteur in maart 1980 *de tweede druk* op de markt, nu in een opl. van 10.000 ex. De bundel bevat *een voorwoord* van Gerrit Komrij; de opgenomen gedichten zijn geordend op geboortejaar van de auteurs, en het inhoudsoverzicht bevat een alfabetische lijst van dichters met een opsomming van titels (c.q. eerste regels) van de gedichten, met verwijzing naar de betreffende pagina's en de bundels waaruit de gedichten zijn overgenomen.

Inleidingen enz.

Behalve de reeds genoemde voorwoorden in eigen werk en vertalingen (zie aldaar en ook: *Daar is het gat van de deur*, 1974) schreef Komrij inleidingen en nawoorden in:

- *Nietzsche, Fr. Ecce homo*; hoe iemand wordt wat hij is. (vert. Pé Hawinkels)
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1969. Met *nawoord* van Gerrit Komrij.

- *Dali*, 21 nov. 1970 - 10 jan. 1971.
  Uitgebreide tentoonstellingscatalogus, Rotterdam, Museum Boymans - Van Beuningen, 1970, o.a. bevattend (op blz. 49-52) 'Over het letterkundig werk van Salvador Dali'.

In de Duitse catalogus, *Dali*, *Gemälde-Zeichnungen-Objekte -Schmuck*, Baden-Baden, 29. Januar bis 28. März 1971,

Oscar Wilde
De gelukkige prins
Pausin Johanna
Pausin Johanna
Oscar Wilde
De profundis
De profundis
Oscar Wilde
verhalen

treffen we de vertaling van deze bijdrage aan op blz. 35-39, onder de titel: 'Über das literarische Werk von Salvador Dali'.

- *Zondagsrust*; poëzie uit liefhebberij.
  Amsterdam, Literair Café De Engelbewaarder, 1973.

- *Drs. P. Ons knutselhoekje*; dartelen met versvormen.
  's-Gravenhage, BZZTôH, 1975.

- *Drs. P. Ollekebollekes.*
  Amsterdam, Loeb, 1976.

- *Drs. P. Dartelen met versvormen.* (2e druk van Ons knutselboekje, zie boven; 1977).

- *Johann Wolfgang Goethe. Het lijden van de jonge Werther.* (Vert. Th. Cornips)
  Amsterdam, De Bezige Bij, 1978.

Andere activiteiten

Ik noem hier slechts zijn medewerking aan radio- en t.v.-programma's, zijn optreden tijdens het jaarlijkse Rotterdamse Poetry (Inter)national en in allerlei fora en discussiegroepen over de meest uiteenlopende onderwerpen, zijn succesvolle rol als tekstschrijver van het lied *De kinderballade*, gezongen door Boudewijn de Groot, maar vooral als vertaler van letterkundig werk, toneel en varia, waaraan een apart 'hoofdstuk' wordt gewijd.

Gerrit Komrij als vertaler

Zijn bekwaamheden komen ook volledig tot hun recht in een indrukwekkende reeks vertalingen, waarvan Dali's *Mijn leven als genie*, Rhoïdis' *Pausin Johanna*, Töpffers *De reizen en avonturen van doctur Festus*, het meest aansluiten bij het bizarre, onofficiële van Komrij's eigen werk.

Hans Warren: '(...) hij vertaalt zo levendig, herschept in die mate, dat men vergeet dat hij het toch wel om den brode zal doen, het lijkt uit pure liefde.'.

Vertalingen

Uit het Duits:

- *Hermann Harry Schmitz.* Katastrofale verhalen; vierentwintig tragikomische verhalen.
  Amsterdam, Van Ditmar, 1968.
  Oorspronkelijke titel: 'Buch der Katastrophen'.
  (2e geheel herziene druk. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1977)

- *Werner Maser.* Hitlers Mein Kampf; een doorlichting.
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1969. (Floretboeken)

- *Jakob van Hoddis.* Droom.
  Verschenen in *Tutti-frutti.* Amsterdam, De Arbeiderspers, 1972.

- *Heinrich von Kleist.* Penthesilea; een treurspel.
  Amsterdam, Meulenhoff, 1974.

- *Peter Huchel. Gedichten.* Vert. door *Joris Paridon* (= ps. van Gerrit Komrij). Opgenomen in: De circusklanten zijn weg.
  Amsterdam, Meulenhoff/Poetry International, 1976.

- *Heinrich Lautensack.* De Pastoriekomedie (titel later gewijzigd).
  Groningen, Noordercompagnie, 1976.

- *Carl Sternheim.* Burger Schippel; komedie.
  Amsterdam, Zuidelijk Toneel Globe, 1978.

- *Odön von Horváth.* Hotel De wijde blik; blijspel in drie bedrijven. Rotterdamse Toneelraad, 1978.

- *Arthur Schnitzler.* Verleidingen.
  Vertaald in opdracht van het Publiekstheater, maar nog steeds niet uitgevoerd.

Uit het Engels en Amerikaans:

- *Stan Barstow.* Er is geen tijd.
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1968. (Arboserie) Oorspronkelijke titel: ‘The watchers on the shore’.

- *Vooruitzichten op mens en maatschappij*; een keuze uit de nieuwe en allernieuwste teksten over toekomstproblemen; samengesteld door Robert Jungk; bewerkt door Hans Budde; vertaald door Gerrit Komrij.
  Amersfoort, Werkgroep 2000, 1968. (Katernen 2000, jaargang 1968; no. 1)

- *Henry Miller.* Rustige dagen in Clichy.
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1968.
  Oorspronkelijke titel: ‘Quiet days in Clichy’.

- *Phyllis en Eberhard Kronhausen.* Walter, de Engelse Casanova.
  Uithoorn, Nieuwe wieken, 1968.
  Oorspronkelijke titel: ‘Walter, the English Casanova’.

- *Tuchtiging door tederheid* (Harriet Marwood, governess); vert. en nawoord van Komrij.
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1969.

- *George Orwell.* Happend naar lucht.
  Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1971.
  Oorspronkelijke titel: ‘Coming up for air’.

- *Oscar Wilde.* De Profundis.
  Amsterdam, Meulenhoff, 1971.

- *Thomas Lovell Beddoes.* Het verliefde spook.
  Verschenen in *Tutti-frutti.* Amsterdam, De Arbeiderspers, 1972.

- *Dorian Gray*; libretto voor de opera van Hans Kox, naar *Oscar Wilde's* The picture of Dorian Gray.

- *Ken Baynes.* Kunst en maatschappij; met bijdragen van Kate Baynes en Alan Robinson; met voorwoord van Milton

Glaser.
Amsterdam, De Arbeiderspers, 1975.
Oorspronkelijke titel: ‘Art in society’.

- *Oscar Wilde.* De gelukkige prins en andere vertellingen.
Amsterdam, Boelen, 1975. 2e druk bij De Arbeiderspers, 1979.
Negen sprookjes gekozen uit de bundels: ‘The happy prince and other tales’ en ‘A house of pomegranates’.

- *Gustav Klimt.* Inleiding Alessandra Comini.
Amsterdam, Landshoff, 1975.

- *Egon Schiele.* Inleiding Alessandra Comini.
Amsterdam, Landshoff, 1976.

- *Barbara Jones en William Quelette.* Erotische prentbriefkaarten.
Bentveld-Aerdenhout, Landshoff, 1977.

- *Mary MacCarthy.* Het teken aan de wand. (herziene vertaling)

- *Ronald Firbank.* Het grillige leven van Kardinaal Pirelli. (vert. + *nawoord*)
Amsterdam, De Arbeiderspers, 1978.

- *Michael Frayn.* Wolken; toneelstuk.
Amsterdam, Toneelgroep Joop van den Ende, 1979.

- *Oscar Wilde.* Het belang van Ernst.
Arnhem, Theater, 1979.

Uit het Frans:

- *Salvador Dali.* Mijn leven als genie (selektie uit: ‘Journal d'un génie’, ‘La vie secrète de Salvador Dali’ en ‘Entretiens avec Salvador Dali’); vert. en ingeleid door Komrij.
Amsterdam, De Arbeiderspers, 1968. (Privé-domein; no. 11)

- *Rodolphe Töpffer.* Reizen en avonturen van doctor Festus; vert. en nawoord van Komrij.
Amsterdam, Meulenhoff, 1969.

- *Salvador Dali.* Zelfportret; bijeengebracht en vertaald door Komrij.
Amsterdam, De Arbeiderspers, 1970. (Kattengat 5 guldenreeks)

- *Alfred Jarry.* Superman; een moderne roman; vert. en nawoord van Komrij.
Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1971.
Oorspronkelijke titel: ‘Le Surmâle. Roman Moderne’.
(Ook verschenen in *Tutti-frutti.* Amsterdam, De Arbeiderspers, 1972)

- *Salvador Dali.* In gesprek met een genie; opgetekend door Alain Bosquet.
Amsterdam, De Arbeiderspers, 1972.

Oorspronkelijke titel: ‘Entretiens avec Salvador Dali’.

- *Aleksa Celebonović.* Dierbare schilders; het burgerlijk realisme in de 19e eeuw; vert. naar de Franse basistekst van S. Tolstoi.
Amsterdam, De Arbeiderspers, 1974.

- *Rodolphe Töpffer.* De wonderbaarlijke lotgevallen van Jubal Jubelslee; op rijm gezet door Komrij.
Amsterdam, Boelen, 1975.
Herdruk bij Loeb en Van der Velden, 1979.
Met nawoord door Gerrit Komrij.

- *Molière.* De Mensenhater.
Amsterdam/Eindhoven. Zuidelijk Toneel Globe, 1979.

- *Rodolphe Töpffer.* De zonderlinge avonturen van Primus Prikkebeen, voor het eerst naar de oorspronkelijke tekst uitgegeven en eigenzinnig berijmd door Gerrit Komrij.
Amsterdam, Loeb en Van der Velden, 1980.

Uit het Latijn:

- *Poggio de Florentijn.* Groot grollenboek; boerten en verhahalen uit de 15e eeuw; vert. en nawoord van Komrij.
Amsterdam, De Arbeiderspers, 1968. (Klassieke curiosa; no. 2)

- *Poggio de Florentijn.* Moet een grijsaard trouwen?; gevolgd door ‘De baden van Baden’ en een kleine keus uit het ‘Groot grollenboek’.
Amsterdam, De Arbeiderspers, 1970. (Kattengat 5 guldenreeks)

- *Poggio de Florentijn.* Priesters, vrouwen, dokters en monsters.
Amsterdam, De Arbeiderspers, 1980.
Zelfde als *Groot grollenboek* (zie boven), maar onder andere titel.

Uit het Nieuw-Grieks:

- *Emmanuel Rhoïdis.* Pausin Johanna; vert. en nawoord van Komrij.
Amsterdam, De Arbeiderspers, 1967.

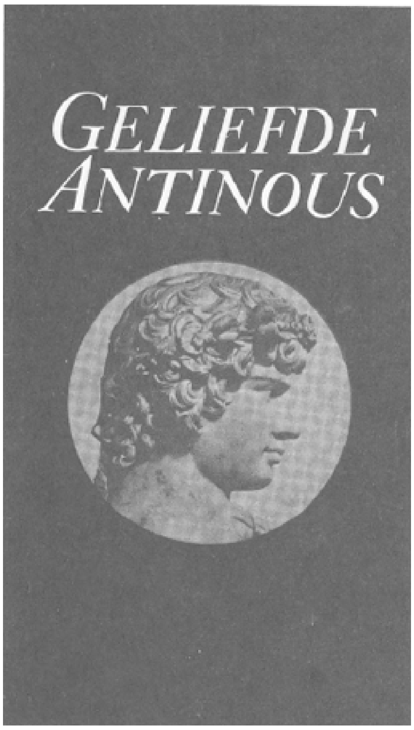
Uit het Oud-Grieks:

- *Procopius.* Geheime geschiedenis van Byzantium; zesde eeuw; vert. en nawoord van Komrij.
Amsterdam, De Arbeiderspers, 1970. (Klassieke curiosa, no. 7)
Oorspronkelijke titel: ‘Anekdota’.

- *Aeschylus.* Prometheus.
Alleen op stencil verschenen, niet in boekvorm uitgegeven. Werd vertaald voor een toneelgroep en is in 1974/1975 uitgezonden door de radio.

Interviews met Gerrit Komrij door: (een selectie)

- *Martin Ros* in 'Zeggen en schrijven; interviews, verhalen, gedichten, essays'. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1968.



Omslag van een vertaling van Gerrit Komrij, die niet kon verschijnen.

- *Lidy van Marissing* in L. van Marissing - 28 interviews.
Amsterdam, Meulenhoff, 1971. (Meulenhoffeditie; no. 234) (Ook verschenen in Raam 52 (febr. 1969) - 'Ik schrijf nachtlampjespoëzie'.

- *Anton Deering* en *Martin Ros* in N.R.C. (20-6-1970):
'Poëzie dwars tegen de geest in'.

- *Martin Ros* in Algemeen Dagblad (1-12-1970):
'Bekroonde dichter Gerrit Komrij: "Geef mij maar de Dapperstraat"'.

- *Adriaan van der Veen* in N.R.C. (11-12-1970):
'Niemand leest hier gedichten, iedereen schrijft ze'.

- *Hanneke Holzhaus* in De Tijd (17-2-1971):
'Gerrit Komrij brengt mensen op een dwaalspoor: "Alles in mijn gedichten is ironisch bedoeld"'.

- *Wilbert van der Doef* in De Gooi en Eemlander (16-3-1971):
'Dichter Gerrit Komrij: "Ik rijm rustig door"'

- *Frits Stommel* in De Gelderlander Pers (10-4-1971):
'Ik ben geniaal tot in mijn laatste vezel.'

- *Hans Warren* en *André Oosthoek* in De Provinciale Zeeuwse Courant (17-4-1971):
'Ik verbaas me dat ik niet door tienduizenden lezers meer "verslonden" wordt.'

- in *N.R.C.* (3-5-1974):
'Gerrit Komrij: de criticus als onmens.'

- *Max van Rooy* in Haagse Post (21-9-1974):
  ‘Een bezoek aan criticus Gerrit Komrij; “Alles wat mijn handen aanraken wordt in goud veranderd”’.

- *Bibeb* in Vrij Nederland (26-4-1977):
  ‘Gerrit Komrij: “Ik vind het fijn als de mensen mij onheus bejegenen. Ik zal ze net zo lang vervolgen tot ze maagzweren krijgen en hun doodkist verkiezen boven hun wandelen hier op aarde”’.
  Ook verschenen in Bibeb. Interviews 1973-1977. Amsterdam, Van Gennep, 1977.

Verder nog een interview met Gerrit Komrij in het radioprogramma ‘Met 26 letters’ d.d. 11-11-1977.
  (De tekst van het programma kan opgevraagd worden bij de N.C.R.V.)

Laat ik besluiten met het noemen van *Drie mannetjesputters bij de Arbeiderspers.* Amsterdam, De Arbeiderspers, 1977.
  Hierin wordt, ná Maarten 't Hart en Mensje van Keulen, *Gerrit Komrij* als ‘mannetjesputter’ voorgesteld.

Foto: Lon van Keulen.

Bronnen

- Grote Nederlandse Larousse Encyclopedie (deel 14)
- Jaarboeken van de Grote Winkler Prins
- Brinksman's cumulatieve catalogus (1967 t/m nov. 1979)
- B.N.T.L. (Bibliografie van de Nederlandse taal- en literatuurwetenschap) (1970 t/m 1977)
- D.O.T.A. (cumulatief uitgegeven documentatie en tijdschriftenartikelen) (1976)
- Nijhoff's Index op de Nederlandse periodieken van algemene inhoud (1969/1970)
- Knipseldienst

  O.B. Tilburg
  O.B. Den Bosch
  Bibliotheek van de B.D.A. te Tilburg

- Recensiedienst

  O.B. Tilburg
  O.B. Den Bosch

- Materiaal van Vers voor de pers/STIVAK
- Nieuwsblad van de boekhandel
- Ik probeer mijn pen; atlas van de Nederlandse letterkunde. 1979

Veel van wat ik in deze en andere bronnen vond, is niet in deze bibliografie verwerkt in verband met de grote hoeveelheid van gegevens die ik kreeg. Desondanks krijgt men in ieder geval een aardig beeld van vooral *het primaire werk* van Komrij, *in boekvorm* verschenen.

Deze bibliografie is bijgewerkt tot maart 1980.

Foto: Lon van Keulen.

De poëtische kamikaze
Johan Diepstraten & Sjoerd Kuyper in gesprek met Gerrit Komrij

'Na *Daar is het gat van de deur* (1974) waarin Gerrit Komrij de Nederlandse literatuur in het zonnetje zette, terwijl Van Deyssel lag te schateren in zijn graf, en na *Horen Zien en Zwijgen* (1977) waarin hij het toch al flauwe zonnetje van de Nederlandse televisie hardvochtig doofde, nu *Papieren Tijgers.*' Zo luidt de opening van de omslagtekst van Komrij's in 1978 verschenen derde essaybundel, die nog in datzelfde jaar gevolgd werd door een vierde: *Heremijntijd.* Maar deze essays waren niet de reden van ons bezoek aan Komrij. Het zou zuiver over de poëzie gaan, was de afspraak. Over de bundels die Komrij sinds 1969 publiceerde. De eerste twee verschenen bij uitgeverij Meulenhoff: *Alle vlees is als gras of Het knekelhuis op de dodenakker* (1969) en *Ik heb Goddank twee goede longen* (1971). Daarna verhuisde Komrij naar de Arbeiderspers, die *Tutti Frutti* (1972), *Fabeldieren* (1975), en *Het schip De Wanhoop* (1979) publiceerde. Bij C.J. Aarts verschenen ondertussen *Op de planken* (1973) en *Komrij's patentwekker* (1974). Komrij maakte talloze vertalingen en zette ook *De wonderbaarlijke lotgevallen van Jubal Jubelslee* van Rodolphe Töpffer op rijm (Boelen, 1975). Het hier afgedrukte interview vond in eerste instantie schriftelijk plaats, waarna wij op 24 september 1979 een gesprek met Komrij voerden.
Foto: Ronald Hoeben.

In het interview dat Lidy van Marissing je in 1969 afnam zeg je dat een exacte formulering van 'wat literatuur is' wel eens veertien dagen kan vergen. Neem ze rustig.

Er is een hang om alles wat er maar op lijkt literatuur te noemen, ook het knip- en plakwerk van de krukken, het pseudo-kinderlijk gestamel van artistiekelingen, het hoge toontje van copywriters en kunstgrossiers, het machteloze schrijf-maar-wat-je-te-binnenschiet van schoolkinderen, huismoeders en arbeiders die, 'omdat creativiteit zoiets moois is', in kunstzinnige workshops poëzie vervaardigen, omdat ze verder die dag toch niets om handen hebben. Voor zulke mensen zijn er kruiswoordpuzzels en raffia mandjes. Maar ze roepen een interessante vraag op: is slechte literatuur óók literatuur?

Maar we blijven ook nog met onze eigen vraag zitten, want je hebt alleen gezegd wat literatuur niet is.

Om erachter te komen wat dat is schrijf je gedichten. En het enige antwoord op die vraag is het gedicht of het boek dat je schrijft. Literatuurwetenschappers weten er weliswaar allerlei fraaie dingen over te zeggen, maar het enige en ideaalste antwoord op de vraag 'wat literatuur is' is de literatuur zelf.

Maar de meeste poëzie vind je toch flauwekul. Het gedicht 'Zij danst op spijkers' eindigt met de regels: 'Beter te wentelen in weet-ik-veel,/Dan om je leven, vol smart en fatsoen,/Aan de Poëtische Zucht te verdoen.'

De Poëtische Zucht is voor mij wat anders dan poëzie. Ik vind poëzie geen flauwekul, ik vind flauwekul-poëzie flauwekul. Ik word niet graag aangezien voor iemand die een lage dunk van de kunst heeft.

'Schrijven is niets anders dan het in opperste wellust verspreiden van virussen en bacteriën', heb je eens gezegd.

Maar dat houdt geen moreel oordeel in. Misschien vind ik wel dat het verspreiden van virussen en bacteriën het mooiste en het hoogste is wat een mens kan bereiken. Dat zit toch een beetje in de woorden 'opperste wellust'? Jullie vallen trouwens wel met de deur in huis. Dat soort vragen naar de Liefde, de Bloemen en de Bijen, daar heeft nog nooit iemand bevredigend antwoord op gegeven. En zo is het ook met de kunst. Ik kan hoogstens komen aandragen met de verschillende esthetische theorieën die in de loop der eeuwen zijn ontworpen. Zulke algemene vragen leiden niet tot antwoorden, je zult dit via allerlei slinkse omwegen moeten benaderen. Laten we het er maar op houden dat het een zaak is die de mensen veel vermaak schenkt.

'Poëzie is subliem bedrog. Nobele zwendel'... nog een citaat.

De receptie, de acceptatie van een gedicht, daar slaat dit op. Misschien probeer je met je poëzie de mensen wel iets in de maag te splitsen zonder dat ze het merken. Of je verdonkeremaant juist allerlei dingen. In beide gevallen speelt de dichter een spel met zijn lezer, en bedriegt hij hem in zekere zin. Maar let wel: het is geen goedkoop bedrog, het is subliem bedrog. Ik bedoel dat in de zin van dwaalwegen, labyrinten en spiegeleffecten waardoor de lezer steeds weer op een dwaalspoor gezet wordt, en steeds iets anders verwacht dan hem op het volgende moment wordt voorgespiegeld. Beslist geen goedkope oplichterij. Zo'n opmerking moet je dan ook eerder lezen als een literair credo dan als een uiting van minachting.

Kijk, je probeert de lezer òf met een kluitje in het riet te sturen, òf je probeert hem in een labyrint te vangen - waardoor hij denkt dat hij ergens in verwikkeld zit en met niets achter gelaten wordt; of hij verwacht dat hij met niets achtergelaten wordt maar

is opeens weer voor een nieuw vergezicht geplaatst. Dat is een heel ingewikkeld spel dat in elke bundel en in elk gedicht opnieuw plaats vindt. Dat geldt voor heel veel dichters, en het is misschien wel een wezenskenmerk voor dè poëzie, al staat het ver af van iedere boodschappen- en gevoelspoëzie.

Ik vind deze opvatting van poëzie iets uitermate 20ste-eeuws. Het heeft te maken met ontwikkelingen en opvattingen over poëzie zoals die in de jaren '20 en '30 naar voren zijn gebracht, en niets met de 19e-eeuwse opvattingen van de dichtkunst. Ik zeg dit omdat ik nogal eens met de 19e eeuw wordt doodgegooid vanwege enkele stylistische kenmerken. Maar als je naar het wezen van mijn poëzie kijkt, dan zie je iets zeer moderns - zal ik maar zeggen. Ik maak me er vaak boos over: je schrijft in 1979 en de mensen zeggen, kijk daar heb je Piet Paaltjens. En dat is natuurlijk onzin, je schrijft nooit als in 1800-zoveel. Ik ben trouwens al een beetje opgeschoten, af en toe vergelijkt iemand me al met een dichter die zestig jaar na Paaltjens geboren is.

Kijk, je bent bezig met schrijven en tegelijkertijd heb je alles wat je weet en ervaren hebt, en bewust of onbewust hebt verwerkt op het gebied van de poëzie, in je hoofd. Dat valt nooit weg te strepen, en daarom bestaan er ook geen ouderwetse dichters en daarom verzet ik me ten zeerste tegen dat predikaat. Maar ach: de beste manier om je ertegen te verzetten is om zelf zeer luid te roepen dat het wèl zo is. Want als de mensen het willen, dan moet je ze dat ook gunnen, en er zelf nog een schepje bovenop doen. Dat is een vorm van lijdelijk verzet.

Je verzet je de laatste tijd anders heel wat minder lijdelijk. Je bent pas geleden heel boos geworden over de hele ontvangst van je werk, over de televisiekritieken, over wat Den Uyl te vertellen had - er was opmerkelijk veel venijn in je columns.

Als een politicus zegt dat kunstenaars verstek laten gaan, dan sta ik instinctief onmiddellijk aan de kant van de kunstenaars. Dan vind ik dat zo'n politicus terug moet in z'n hok, want dat is een volkomen belachelijke opvatting. Je moet toch wel met oogkleppen oplopen als je niet wilt inzien dat die dingen over televisie een politieke intentie hebben. Dat is in feite politiek proza, geëngageerd... niet in die afschuwelijke betekenis van het woord, maar het heeft wel degelijk een politieke en niet louter een esthetische en polemische lading. En als politici dan beweren dat kunstenaars nooit wat doen en zich nergens iets van aantrekken, ja...

Maar het opmerkelijke was dat je je echt ging verdedigen. Heel fel. Dat is een ontwikkeling van de laatste maanden.

Eigenlijk trek ik me er niets van aan, maar als je zoveel schrijft als ik wil je zo af en toe toch ook wel eens iets anders zijn dan de Jolly Joker. Het is heel menselijk, die aanvechting om zo nu en dan serieus genomen te willen worden. Jarenlang laat je alle opmerkingen aan je voorbij gaan, en op een gegeven moment heb je dan zin om wat ernstiger voor de dag te komen. Maar nogmaals: dat is zwakheid.

In minder recente interviews en artikelen liet je je nogal eens tegenstrijdig uit. Vooral je uitspraken over de poëzie laten zich soms moeilijk met elkaar rijmen.

O, ik zou voor geen goud tegenstrijdigheden uit de weg willen ruimen! Wat heeft de mens in het algemeen en de poëzie in het bijzonder aan rechtlijnigheid te danken? Ik verdedig al mijn uitspraken, en ik verdedig ze geen van alle. Ik ben er

voor om óveral achter te staan, en ben er vooral achter dat ik nergens voor sta.

Foto: Ronald Hoeben.

In het interview met Bibeb staat te lezen: 'Wraak, haat en afkeer. Goeie literatuur ontstaat nooit uit edele motieven.' Als we wraak, haat en afkeer onder de categorie 'gevoelens' samen brengen, dan lijkt de in hetzelfde interview gedane uitspraak 'Ik vind de literatuur niet de aangewezen plek om je gevoelens op tafel te gooien' daarmee in tegenspraak.

't Is zonneklaar wat ik met gevoelens bedoel - 't Gevoel, gevoeligheden. Sentimenten. Het zoeken naar. Het weeklagen om. De halfzachte huiltoon. Het jammeren op de tast. Treurigheden omdat je teerbeminde er vandoor ging met een ander - wat je toch ook héél vrolijk zou kunnen stemmen - 'n depressie omdat je bij de afwas 't oor van een kopje brak. Verdrietjes.

Wraak, haat en afkeer behoren noch tot de Diepere noch tot de Hogere gevoelens, het zijn goddank *platvloerse* drijfveren.

Nog een uitspraak: 'Roes en illusie biedt de poëzie, aandoeningen van oppervlakkige aard, en vooral: aandoeningen op maat en bestelling.' Zou het je produktie stimuleren als er werkelijk bestellingen kwamen?

Ik vrees dat jullie ook hier weer iets moeilijks zien waar het makkelijk is. Ik bestel aandoeningen op maat *bij mezelf*, en laat ze niet door idioten bestellen - tenzij door idioten die me zo weten over te halen. Het is zo en niet anders: werkelijk heel oppervlakkig. Vraag je een dichter naar zijn eigen gedichten, verwacht dan enkel oppervlakkigheid. En waarom ook niet? In de kist is het vroeg genoeg voor diepgang.

Dichters die moeilijk doen over hun werk, die theorieën bouwen en hun poëzie ingewikkelder voorstellen dan ze is, moet je wantrouwen. Het raadsel bestaat alleen in het eigenaardige feit dat sommige mensen kunst maken en de meesten niet - en de laatsten nemen dat de eersten zeer kwalijk. Er zijn nu eenmaal 'n paar mensen die gedichten kunnen schrijven, terwijl anderen niet in staat zijn twee regels te rijmen dat het gaat. Vooral die machtelozen bezitten de brandende begeerte om het priesterhemd aan te trekken en om van de broze, breekbare muze het karrepaard te maken van hun Boodschap. Eigenlijk meer uit bravoure, om die lui te jennen, nietwaar, beweer ik altijd dat je het schrijven van poëzie gewoon kan leren. En natuurlijk luidt dan mijn eerste les: gij zult geen gedichten schrijven. Helaas wordt die les alleen door pientere leerlingen meteen begrepen.

'*Stil maar, het is maar poëzie*'...

Precies, en dat zeg je dan tegen poëziebastaarden en poëziehonden. We hadden afgesproken dat dit gesprek over poëzie zou gaan, en niet bestemd was voor een krantenpubliek dat niet gestoord wil worden met wat ingewikkelder zaken. Het gaat nu over poëzie, en als ik daarvan zeggen zou: god het is maar onzin en ik wil er niets over zeggen, dan zaten we hier niet. Ik wil er best wat over zeggen.

Je kunt er een heel eenvoudige poëzie-opvatting op nahouden, zo van: ik moet er om lachen of ik moet er om huilen, maar dat heeft natuurlijk niets te maken met het wezen van het schrijven en gedichten. Daar zijn wel andere manieren voor. Als je een gekke bek trekt lachen de mensen ook, en je kunt iemand ook flink op zijn gezicht slaan, dan begint hij ook te huilen. Daar heb je de poëzie niet voor nodig. Maar het is wel zo dat het publiek bijna altijd binnen dat soort opvattingen van poëzie blijft steken.

En dat blijft zo?

Er zijn maar zeer weinig mensen in staat gedichten te lezen. De eis van het erom moeten lachen of huilen is gelijk aan de reactie die je vaak op beeldende kunst krijgt: wat stelt het voor? Dat soort simpele reacties gelden voor de poëzie eigenlijk nog meer. En ik maak het de mensen al niet gemakkelijk, bepaalde valkuilen en poëtische ironie lenen zich nu eenmaal slecht voor oppervlakkig lezen. Anderen zijn bezig met het afbreken van de vorm, het experimenteren daarmee. Dat is op zichzelf een hoogst legitiem iets, maar het interesseert mij niet - ik ben bezig op een ander niveau.

Heb je in je achterhoofd een beeld van een lezer als je bezig bent die valkuilen te graven?

Nee, ik heb me daar nog nooit een lezer bij kunnen voorstellen. Ik merk alleen dat het meestal absoluut anders overkomt dan ik zelf bedoeld heb, maar dat is iets wat me weinig zorgen baart. Vanaf het allereerste begin - dat was 1968 - zagen mijn gedichten er anders uit dan wat er toen verder verscheen, en daarom is er een duidelijk etiket op geplakt. Dat is van recensent tot recensent doorgegeven, dat is altijd zo gebleven. Iedereen schrijft elkaar na. En als het vanaf het allereerste moment faliekant verkeerd wordt opgevat - als alleen de uiterlijke aspecten benaderd worden, in mijn geval - dan kom je daar nooit meer af. En al baart ook dat me weinig zorgen, op een gegeven moment moet je toch iets gaan zeggen van: kijk jongens, dit zit er toch ook wel een beetje in... 't Is een soort bedelen, van: kijk nou nog eens goed. Mensen verkijken zich bij mijn gedichten natuurlijk nogal eens op de vormvastheid, alsof het rijm van enigerlei waarde is in een gedicht. Ik roep al jaren om het hardst dat je over dat rijm wel heen kan lezen, dat dat dus niets uitmaakt - ik heb zelfs tien jaar geleden een anagram van mijn naam gemaakt: *ik rijm erg rot.* Het is werkelijk heel vervelend als bij voortduring alleen de uiterlijke kenmerken benadrukt worden, en al die dingen die je daar zo mooi in hebt ondergebracht volkomen over het hoofd worden gezien.

Veel mensen vinden jouw gedichten gewoon 'leuk'.

Voor die mensen schrijf ik dan af en toe eens een extra leuk gedicht. Nee, ik moet zeggen dat ik in mijn leven nog nooit een moment het gevoel gehad heb dat ik iets leuks opschreef. Misschien iets als *Komrij's Patentwekker* dat bij Cees Aarts verschenen is, als grapje, als niemendalletje. Want ik zie niet in waarom iemand als vingeroefening niet eens wat light verse zou schrijven.

Blokker zegt dat ook, dat hij nooit kan lachen om wat hij zelf schrijft, wij geloven daar niet in.

Ik heb nog nooit het idee gehad van: nu wil ik eens iets leuks schrijven, nu moet ik eens iets leuks verzinnen. Maar als de mensen het leuk vinden om te lezen, laat ze. Ik kan ook niet zeggen of ik al dan niet een hoge dunk van het publiek heb, want je denkt tijdens het schrijven niet aan een publiek. En het zou toch een beetje te dol zijn als ik zelf bij mijn eigen gedichten zou zitten te schateren?

Maar bij die columns, daar zit je je toch wel eens bij te verkneukelen?

Nee, ik ben niet zo'n lacherig type, ik ben niet zo vrolijk aangelegd. Ik ben daarentegen serieus, en ergens een beetje zuur. Een enkele keer, als ik een stuk na een jaar nog eens overlees, begrijp ik de mensen wel, dan schiet ik ook wel eens in de lach. Maar tijdens het schrijven? Nooit.

Je hebt je ook verbaasd dat er door jouw kritieken weinig veranderd is, dat bijvoorbeeld die hele televisie hetzelfde is gebleven. Maar je wist toch dat al die mensen er juist op zaten te wàchten om door jou aangepakt te worden?

Ja? Is dat zo? Dus die lopen nog steeds niet gefrustreerd rond? Daar ben ik zeer verbaasd over. Het verbaast me niet zozeer dat het allemaal niets helpt, want dat weet je van tevoren, het verbaast me alleen dat er nooit eens andere reacties komen.

Democratie zit nu eenmaal zo in elkaar dat de macht naar alle kanten een oncontroleerbaar fluïdum is waar individuen geen invloed op kunnen uitoefenen. Zelfs de individuen die in het kabinet zitten niet. Het is een grote rivier met een collectie van miljoenen knikkers die aan het rollen is geslagen, en waar een enkele knikker geen enkele richting, nog geen milimeter, in kan bepalen.

Maar soms hoop je toch op een reactie, vooral uit de wereld van de mensen die het voor het zeggen hebben. En dan niet steeds weer die reactie van: deftige heren en dames reageren niet op straatjongens. Er zou best eens over te praten zijn. Ik ben helemaal de enige niet die dit soort dingen bij voortduring zegt. Kijk maar eens naar de VARA - er is geen krant in Nederland, misschien zelfs geen enkel weldenkend mens die niet beter weet hoe het daar moet gaan dan de mensen die daar zelf zitten. Toch schijnt het mogelijk te zijn dat niemand, maar dan ook niemand zich daar iets van aan hoeft te trekken. En dat is vaak wat vervelend. Het is niet vervelend dat de macht van de kunst niet ver genoeg reikt, het is vervelend dat je voortdurend met zo'n dom publiek geconfronteerd wordt.

Maar goed, terug naar de poëzie.

Goed. Net sprak je je teleurstelling uit over het feit dat de kritiek tot nu toe uitsluitend aandacht besteedde aan je vormvastheid. Maar àls men al eens naar de inhoud ging vorsen deed je zeer ontwijkend.

Maar dat is ook een poëtica, een opvatting van wat poëzie moet zijn. Dat is opnieuw geen afwijzing van de poëzie. Ik begrijp best dat het voor jullie en voor het boek veel aardiger zou zijn als ik hier heel hard zou gaan zitten roepen dat het me allemaal geen hol kon schelen, en dat die hele poëzie maar belachelijk was, en dat al die stomme mensen steeds in die oppervlakkige kreukelrijmpjes getrapt zijn. Maar - zoals ik net al zei - een mens wordt allengs wat ernstiger, en ik heb er de laatste tijd inderdaad wat meer behoefte aan dat de manier waarop het ervaren wordt wat dichter - laat ik het zo voorzichtig mogelijk zeggen - bij de manier waarop je het bedoeld hebt ligt. En dan begin je uit te leggen. En dat is natuurlijk helemaal verkeerd, want dan ga je de raadsels wegnemen. Al hoeft dat natuurlijk niet, misschien kom je juist wel op de werkelijke raadsels terecht.

*Een uitspraak: '*De eerste regel en de laatste regel vormen de spanning van het gedicht(...) weet je de boog gespannen te houden*, dan ben je goed.'*

Het bestaan van de eerste regel en een algemeen idee, een situatie zijn absoluut noodzakelijk. Met de rest van de regels probeer ik dat idee, dat beeld of die situatie om zeep te helpen. De bedoeling is dat er uiteindelijk niets van overblijft. Het liefst zie ik 'n gedicht zo'n beetje als een zelfmoordcommando, een poëtische kamikaze. De vorm brengt de inhoud om. De laatste regel is de doodsteek. Je hoort - een kort moment - het zingen van een stervende zwaan of de ordinaire wind waarmee een ballon leegloopt: je vergaapt je éven aan

het opflakkeren van een vlam; er trekt een gloed van Bengaals vuur over je gezicht, je innerlijke gezicht; of je hoort de snerpende kreet van een gillende keukenmeid, het reutelen van een zevenklapper; en dan is het voorbij. Dan is het 'rond' - vanuit het niets naar het niets.

En dat is altijd zo geweest, zelfs als ik probeerde grote-mensen-gedichten te schrijven, èchte gedichten, zoals andere dichters die schrijven, duurzaam en opbouwend. Ik kon de neiging nooit weerstaan de poëzie de hals om te draaien. Behalve wanneer het onderwerp de schoonheid was, dan lukte het niet. Soms, heel soms wist ik in 'n mooi onderwerp wel een naald of zelfs een pennemesje te steken, maar in vernietiging had ik geen trek.

Daarom zijn de gedichten uit *Fabeldieren*, die voor het grootste deel over schoonheid en elegance gaan, mijn lievelingsgedichten, maar tegelijkertijd de meest conventionele. Dat was de eerste bundel waarvan ik het gevoel had dat er iets overgebleven was, iets essentieels zich aan mijn moordlust had onttrokken, waarbij ik voelde dat ik - om het ècht domineeachtig te zeggen - niet met lege handen stond. Maar toch - 't lijkt me altijd zinniger de poëzie met haar eigen middelen te vermoorden, of haar te verminken en belachelijk uit te dossen, als de hoer die ze is.

Van je oudere gedichten heb je er nogal wat proberen weg te moffelen. In '*Tutti-frutti*' *nam je een selectie op uit* '*Maagdenburgse halve bollen en andere gedichten*', *die slechts uit vier gedichten bestond.*

Ik wou toen niets meer weten van die andere - niet zozeer om hun kwaliteit, maar omdat ik vond dat je het recht had het bestaan van vroegere gedichten te *ontkennen*, die gedichten weg te gooien, ze óók als drukwerk, als uiterlijk resultaat te vernietigen. Eerst was de inhoud lachend van kant gemaakt, nu wilde ik ook het recht hebben de vorm te verfrommelen, om definitief te laten zien wie de baas was. Ik zag wel snel in dat dit onzin was, omdat alles wat geschreven staat er is tot het einde der tijden en, hoe dan ook, deel uitmaakt van een ontwikkeling. Je kan alleen *in* een gedicht de baas blijven. Het is slechts aan communisten gegeven het verleden te wijzigen en te ontkennen, in hun geschiedenisboeken en encyclopedieën. 't Is alleen in totalitaire systemen mogelijk. In elke dichter schuilt een Opperste Sovjet. Maar ik begreep dat ik mijn gerechtvaardigde dictatorschap alleen kon uitoefenen wanneer ik alle exemplaren van het boek opkocht om er een vreugdevuurtje van te stoken, en alle kopieën als vervalsingen zou brandmerken. Daarom heb ik in 'n nieuwe verzamelbundel die gedichten maar weer opgenomen, je kan er toch niet aan ontsnappen. Maar je kan ze wel stiekem veranderen, hè?

In die eerste bundel staat een cyclus '*De Keerzijde Van De Arbeidsvreugde*'. *Dat zijn zeer langgerekte gedichten, een vorm die later nooit is weergekeerd in je werk.*

Ik wou gewoon wat anders. In latere 'bundels' staan weer *andere* vormen die afwijken van de twaalfregelige mal waarin de Komrijgedichten zich nu eenmaal schijnen te gieten.

Vanwaar die keuze? En streef je naar gelijkvormigheid binnen een bepaalde reeks of een bepaald boek?

Ja, ja, de mal! Misschien zijn het wel twaalfregelige gedichten omdat mijn naam twaalf letters kent? Zodat ik van elk gedicht een acrostichon zou kunnen maken, als ik daar trek in had? Een betere reden zou ik waarachtig niet kunnen verzinnen. - En nee, ik streef niet naar gelijkvormigheid. Het woord alleen al is me een gruwel. Wel ben ik van nature geneigd - wat iets anders is dan *streven* - tot een zekere

symmetrie, als 'n esthetische noot en niets meer. Ik houd nu eenmaal van iets moois, mits men daarbij aantekent dat ik vaak 't mooie zie waar anderen alleen maar door lelijkheid getroffen worden. Er is ook veel schoonheid in 'n verbrand gezicht.

Bepaal je de vorm waarin een gedicht geschreven gaat worden van te voren, en bepaalt die mede de inhoud? Je uitspraak: 'Ik ben van plan steeds moeilijker vormen te gaan kiezen. Waar blijft anders het plezier?' wijst in die richting.

De vorm ontstaat organisch, zoals er wel méér op organische wijze, spontaan haast, ontstaat dan ze van mij, nadat ze me een pet van secure verstandelijkheid hebben opgedrukt, verwachten. Maar omdat ik het háát dat gedichten 'zomaar' ontstaan, en dan nog precies in de goede vorm - zodat ze zó en niet anders kunnen - ga ik soms van vaststaande vormen uit om me te treiteren, om te bewijzen dat het dàn niet zal lukken. Het lukt natuurlijk wel.

'Ik heb Goddank twee goede longen' geeft nogal wat aanleiding om toch even over het rijm te praten. 'Mijn rijmen kun je niet meerekenen: je leest er toch overheen?' heb je eens gezegd, maar in een gedicht als 'De pastoor van Oudetonge' bepaalt het rijm de laatste regel of omgekeerd. En aan de andere kant staan er zelfs rijmloze gedichten in het boek.

Alleen wie al schrijvend heeft ondervonden tot welke wondere contrasten, loop-the-loops, ontsnappingen, katapult-worpen en haasje-overs het rijm kan leiden, alleen wie *fysiek* heeft meegemaakt hoe het je in een versnelling kan zetten of juist terugjagen naar je hok, weet hoe godgeklaagd het is minachtend over het rijm te doen. Het rijm is het wezen van de poëzie, en blijft dat ook *bij het ontbreken van rijm.* Het enige waar een rijmloos vers prat op kan gaan is dat het *niet rijmt* - verder heeft het niets extra's. Het rijm is altijd een middel, het is een zweep waarvan je het flitsen niet mag zien: daarom houd ik ervan het op allerlei plaatsen weg te moffelen, het door enjambementen tot iets achteloos te maken, iets toevalligs. Het rijm is de lamp van de poëzie, maar je mag niet zien dat hij brandt.

God, ik word dichterlijk.

Daarom nog een keer terug naar het niets. Het vernietigen van het gedicht door het te schrijven. Er is niets, daarom roep je iets op, zodat je het weer terug kunt brengen tot niets...

Wat er tussen vernietiging van het gedicht en het begin van het schrijven gebeurt, dat is het gedicht zelf. Ik houd erg van gedichten waar absoluut niets in staat. En daarmee heb ik het niet over 95% van de Nederlandse poëzie, maar over poëzie die helemaal opgevuld wordt met woorden- of klankenreeksen. Want dat zijn op zichzelf volmaakt lege gedichten. Die brengen geen beeld over, geen boodschap, niets! Ze staan voor wat ze staan, en zijn daarom meer objecten dan gedichten.

Nu ben ik zelf ook heel stiekem een groot liefhebber van visuele poëzie: ik ga dan heel stilletjes in een hoekje van de boekenkast op de grond zitten, want dat spreekt me buitengewoon aan. 't Is een kleine liefhebberij van me. Ik kan het beter niet vertellen, maar ik houd vooral van gedichten die uit scheermesjes bestaan. Laatst nam ik nog eens - maar dit is geen visuele maar concrete poëzie - een boekje uit de collectie die ik daarvan heb, en een ingeplakte lolly was helemaal uitgelopen en had alle boeken ernaast klef en onaanraakbaar gemaakt. Dàt vond ik toch wel een mooie lange-

termijn-poëzie.

Maar die visuele poëzie... niet zozeer wat er nú gemaakt wordt, maar meer uit de DADA-periode... Ik ben misschien meer door de jaren twintig en door de expressionisten beïnvloed dan door Piet Paaltjens of welke 19e-eeuwer ook.

*Dat heeft waarschijnlijk te maken met het surrealisme dat in '*Alle vlees is als gras of Het Knekelhuis op de dodenakker*' z'n intrede doet...*

Zodra je met beelden bezig bent, ben je al met surrealisme bezig. In alle literatuur heb je te maken met het oproepen van beelden die je bijblijven - dat is een soort van architectonische zelfbevrediging. En bovendien: alleen door het oproepen van beelden kun je ze vernietigen. Je kan alleen iets vernietigen, in elkaar laten zakken, dat je eerst zelf opgeroepen hebt. Vandaar dat er ook zoveel gebouwen in mijn gedichten voorkomen, denk ik. Niet omdat die gebouwen me zo interesseren, maar wel omdat die gebouwen symbool zijn voor het hele gedicht.

Ik ken vrij veel surrealistische poëzie, en daar voel ik me erg toe aangetrokken. Maar ook tot de symbolistische poëzie... Ik heb het idee dat ik aan mensen als Hugo Ball meer te danken heb dan aan Jan Pieter Heye of Van Zeggelen, maar dan gaan we weer... Het zal wel weer niet zo wezen.

*Het is opvallend dat samen met het surrealisme het thema '*de dood*', dat in latere bundels terugkeren zal, z'n plaats vindt in je werk: vraagt de dood om surrealisme?*

Je vraagt om een draai om je oren. De dood vraagt niet om surrealisme, maar om een flinke houten kist die geurt naar verderf, met handzame, zwaar vergulde hengsels.

Het is maar weinig mensen gegund om de dood als iets zeer banaals te zien: niemand hoort graag dat als na jaren het deksel van zijn kist gaat, hij er heel sponsachtig als pus uit ettert. Poëtische gevoelens zijn dit misschien niet, men heeft graag iets 'hogers' bij de hand. Maar dat is een kwestie van psychologie, van poëtische mythologie. Er zijn toch veel gedichten die de dood wat nuchterder behandelen. Neem Elsschot bijvoorbeeld, die komt er herhaalde malen op terug op een wijze die je dan niet poëtisch zou kunnen noemen.

Maar het gaat uiteindelijk toch allemaal over de dood.

Alles gaat over de dood. Behalve de politiek. En politici zijn dan ook de enige mensen die daar nooit rekening mee houden, en zich altijd gedragen of ze nooit dood zullen gaan.

*Heeft dat te maken met het gebruik dat jij maakt van de '*je*'-vorm?*

*Die komt al in je eerste boek voor, zij het niet consequent. Die inconsequentie trek je recht door in de voor '*Tutti-frutti*' geselecteerde gedichten uit dat boek de '*ik*' te herschrijven in een '*je*'.*

Het woord 'ik', vooral uit de mond van dichters die maar weinig 'ik' konden offreren, heeft de Nederlandse poëzie veel schade berokkend. *Ik* en de poëzie horen een broertje aan elkaar dood te hebben. Poëzie is geen bekentenis, geen landkaart van de ziel. De *ik* van een gedicht kan, uit de aard der zaak, alleen 'n tijdelijke *ik* zijn, die bestaat zolang het gedicht wordt geschreven of gelezen. *Jij* geeft meer afstand: je maakt van de *ik* een dubbelganger of een afsplitsing, zodat je hem makkelijker de strot kan toedrukken. 'n *Ik* vult het gedicht met pedanterie, 'n *je* is iemand die je een trap onder z'n kont kan verkopen. Ik zoek een vijand, en moet wel met een *je*

voor de draad komen, want ik lijd niet aan zelfvernietigingsdrang.

Dus de 'je' is vergelijkbaar met de gebouwen die je optrekt, zoals je die net noemde? Gebouwd om in te laten storten?

Het is allemaal achterafgeouwehoer... Hoewel je het nooit weet: je weet nooit uit wat voor een gevoel dat op een zeker moment is ontstaan, er moet toch een behoefte geweest zijn om dat te schrijven. Maar dat is na zoveel tijd niet te achterhalen. Het heeft iets van een spiegeleffect. Maar nu komen we toch weer uit op het probleem van de ik en de jij en de hij en de vertelde-hij en de vertellers-hij en de hij-verteller. Dat is voor de literatuurwetenschap, maar het heeft er wel mee te maken... de mogelijkheden, wat je kunt doen... En aangezien *je* toch afstandelijker is dan *ik*, kan je *je* af en toe splitsen; kun je hem op het randje laten balanceren waarop hij dan niet meer *ik* is, maar inderdaad een *je* wordt.

In 'Fabeldieren', je zei net al dat de daarin opgenomen gedichten je het dierbaarst waren, spelen het surrealisme en de dood een grote rol. Bovendien keert daarin de ik-figuur terug...

Waarschijnlijk is het zo, dat juist de 'terugkeer', zoals jullie het noemen, van de ik-figuur ervoor zorgt dat angst en dood een onontkoombaarder rol spelen. Er is geen *je* meer om met een holle lach de vergetelheid in te schoppen. Het kan niet via-via, dus het moet rechtstreekser.

In deze reeks gedichten komt het sonnet veelvuldig voor...

Ja, ja, die gedachten zijn veel conventioneler! Het *ik* en het sonnet, twee gemakzuchtige constanten, twee ouwe tantes van de poëzie, twee gruwelijk platgetreden paden, liet ik opzettelijk met elkaar in het huwelijk treden om ze de gelegenheid te geven monsters, *fabeldieren*, te baren!

Wat ook wel niet anders kan, als tantes en paden in het huwelijk treden.

Net hadden we het over de eerste en de laatste regel en de boog die zich daartussen bevindt. Dat ging over één gedicht; maar als je een cyclus schrijft...

Het is inderdaad niet altijd hetzelfde. Als je een gedicht schrijft loop je altijd rond met een vracht halve regels, mooie regels, poëtische regels... het is een hele vuilnisbelt aan wrakken die je met je meedraagt. En dat moet op een gegeven moment ergens ingepast worden. En als je op een gegeven moment de regels die ervoor en erna komen hebt gevonden, dan staat wat daarvoor onbruikbaar en oud vuil leek ineens schitterend te glanzen als een paardebloem! Die ballast aan oud vuil draagt iedereen mee.

Maar soms begin je ook aan een gedicht met het idee: hierin kan ik dat en dat gebruiken, en dan ben je zes gedichten verder en je hebt er nog geen plaats voor gevonden. Want meestal schrijf ik niet aan één gedicht... àls ik eenmaal bezig ben, ben ik ook niet meer te houden. Meestal schrijf ik er dan vijf, of zes, of tien... meestal een vrij redelijk aantal bij elkaar. Bij zeer grote tussenpozen.

Ik heb wel eens het idee dat ik wat vaker zou moeten schrijven. Elk mens heeft wel eens van: verdomme, nu ga ik een gedicht per dag schrijven - 365 in een jaar! En dat houd je dan twee dagen vol, en daarbij heb ik dan toch altijd het gevoel dat mijn slechtste gedichten nog beter zijn dan het goede van heel veel anderen. Dan denk ik: dat moet ik toch volhouden! Als er twintig mislukken, en er lukt er één... dan is dat altijd meegenomen. Alleen dàt zou al een reden zijn. Maar ja, je doet het niet. Dus er zijn vaak lange, tè lange tussenpozen. Het is natuurlijk geen zwangerschap - een poëtisch ei dat eruit moet - maar toch blijft het altijd wel een

beetje mirakels. Je weet nooit waarom je op een gegeven moment wèl gedichten kunt schrijven, en op een ander moment niet. Het is waarschijnlijk op fysieke omstandigheden terug te voeren: adrenaline, vitamine, luchtlagen, aardstralen... via de natuurkundige weg is er waarschijnlijk veel te verklaren.

Foto: Wil Dekkers.

Aan de andere kant blijft het probleem bestaan dat mensen die zich in dezelfde fysieke omstandigheden bevinden - zich op tien aardstralen tegelijk bevinden en kilo's vitaminen slikken - geen gedichten kunnen schrijven. En dat is grappig. Dat is een aardig idee.

Ik vind dat ik zelf ook geen gedichten kan schrijven, maar er zijn zoveel mensen die zeggen dat ik het wèl kan. En dan heb ik toch iets voor op de stakkers die het niet kunnen. Dat zijn toch mensen die in de duisternis wandelen... maar dat moet je nooit tè hard roepen, want als je zegt dat je iets kunt wat andere mensen niet kunnen, dan zullen ze je dat nóóit vergeven. Maar je geniet wèl meer van het leven hè, als scheppend artiest zal ik maar zeggen. En dat vinden de meeste mensen ook niet prettig om te horen... je moet voortdurend zeggen dat je tobt, dat je het erg moeilijk hebt. Niets nemen de mensen je meer kwalijk dan dat je ze voorspiegelt dat je meer uit het leven weet te peuren, en alles intenser ziet dan zij.

Het gedicht op pagina 93 van 'Het schip De Wanhoop' vinden wij erg mooi, maar we zijn bang dat je er niets aan toe kunt voegen, of wilt voegen...

De herinnering

Tussen de ijsriffen, in de stille nacht,
Loopt het pad van de dood. - En eeuw
Na eeuw heeft een bewegingloze vacht
Van sneeuw zich opgetast. 't Is alles sneeuw,

't Zijn sneeuwkristallen die je ziet, totdat
Het pad in witte blikkering verschiet.
Soms doemt uit het moeras een pluimbosstad
Van pegels op, van fluitend stalactiet.

De dode zielen tussen de ijsgevaarten
En aan de rand van 't gierend ijsmoeras,
Dromen hoe ze, toen ze nog lichaamszwaarte
Bezaten, over een bospad eens de klaarte
Bereikten van een dorp, waar warmte was
En vrede was en ook te veel groen gras.

Zoals een goed gedicht elke interpretatie glansrijk overwint en zich niet laat ontmoedigen door dissertaties, werkgroepen, scripties, conferenties, zo zegt ook hier één woord meer dan alle verklaringen die ik er voor kan geven, als er al een verklaring is. Maar ik vind het aangenaam dat jullie het gedicht mooi vinden, want dat vind ik zelf ook.

En het aardige is dat je hetzelfde gedicht op de volgende bladzijde helemaal relativeert; afmaakt...

Schone Kunst

IJsriffen, eh? Niet-bewegende vachten,
Waarlijk, en wat is dat alles nu weer?
Huh? Zeg eens op! En die grafstille nachten,

Zielen die 'dood' zijn? Wel kristene-heer!
Warmte, en vrede ook; *dat is niet mis.*
Wat gaat de dichterboezem tekeer!

Laat die sonnetten, m'n jongenlief, nou...
Als het te machtig wordt voor je, gewis:
Snik dan in stilte! ALS EEN WEDUWVROUW!

Ja, dat zijn twee gedichten die elkaar opheffen. Dat komt vaker voor. Dit is een thema dat mij erg bezig houdt. Het feuilleton in Vrij Nederland, *Verwoest Arcadië*, is begonnen vanuit het thema van dit gedicht. Dezelfde drijfveer, dezelfde opvatting heeft me ertoe gedreven dit te schrijven. Dat feuilleton is later natuurlijk uit de hand gelopen, maar dat gebeurt altijd met schrijven.

Wanneer bepaal je nu of een bepaalde thematiek geschikt is voor een gedicht, of een stuk proza, of een column?

Zo werkt dat niet. Al die dingen die jullie opnoemen liggen toch wezenlijk op een andere golflengte. De mensen vragen me wel eens: wat ben je nou, vertaler of criticus of dichter? Dat willen ze graag weten... waarom, dat weet ik niet. Maar het maakt geen verschil; het zijn allemaal uitingen van eenzelfde persoon in eenzelfde medium.

Maar daar houdt het natuurlijk wel mee op. Het is niet zo dat je bepaalde onderwerpen reserveert voor het ene of het andere. Proza schrijven bijvoorbeeld, dat lukt meestal wel. En poëzie niet altijd. Bij het schrijven van poëzie is toch van een veel grotere verdichting, verheviging sprake dan bij het schrijven van proza. Ik heb in het begin erg veel moeite gehad met proza, want in vier regels was ik klaar. Dan dacht ik dat alles daarin stond.

Het zijn routines waar je pas na een tijdje achterkomt. Dan merk je dat je bij proza ook dingen uit kunt rekken. Je kunt nog een keer iets herhalen, of het iets anders zeggen, of een vraag stellen en hem zelf beantwoorden, dan heb je weer twee regels. Maar zo werkt de poëzie niet. In de poëzie ben je niet bezig met smeren. Ik

bedoel niet te zeggen dat je in proza maar eindeloos door oudehoert, maar als dichter ben je veel eerder geneigd te denken: na enkele regels snappen de mensen dat wel... daar staat alles in.

Maar zo is het niet, van dat idee moet je afstappen. Ze lezen het niet - zoals je hoopte - woord voor woord. En bij proza lées je ook veel sneller, je vliegt er veel meer overheen. Je kunt veel meer gaten vullen. Je moet de mensen veel meer tijd gunnen om tot je volgende bewering te komen, of tot je volgende vraag, of je volgende beeld. Dat kan je niet volstouwen, dan krijg je een soort indigestie.

En poëzie werkt natuurlijk altijd op de centimeter.

Zullen we de gedichten die we net hebben aangehaald toch eens per regel nalopen?

Nee, daar houd ik niet van. Een gedicht is een eenheid, een regel kun je niet verklaren als je de volgende niet gelezen hebt. Als we het nu gaan doen zoals jullie voorstellen komt alles in een ander licht te staan, en krijgt alles een andere lading.

Heb je het tweede gedicht, 'Schone Kunst', geschreven omdat het eerste, 'De herinnering', toch wel erg persoonlijk was?

Ja, ik vond dat ik veel te ver ging.

Het eerste was dus in een heel zwak moment geschreven?

Tegenwoordig heet dat het sterke moment. Het is geen gaaf gedicht. In die zin, dat het héle gedicht op een slotregel vooruitgrijpt. Het heeft de angel al in zichzelf. Maar goed, soms heeft een mens weleens behoefte om iets heel moois op te schrijven.

Je hebt eens gezegd: 'Als er iets persoonlijks binnensluipt in mijn gedichten, dan staat het tussen aanhalingstekens.' Heb je die hier vergeten?

Ach nee, er zijn gedichten die nog veel persoonlijker zijn. Neem 'Capriccio'. Dat is ècht heel serieus bedoeld. Ik ben er dan ook van overtuigd dat er in die bundel heel veel gedichten staan die door niet-homosexuelen niet te begrijpen zijn. Tenminste, er staan dingen in die ze zullen missen.

Daar begrijpen wij niets van.

Er zit een zekere sensibiliteit in, die maakt dat bepaalde aspecten daarvan andere mensen ontgaan. 'Capriccio' is zó rechtstreeks, terwijl ik meestal niet uitblink in liefdespoëzie, dat ik ervan overtuigd ben dat niet-homosexuelen de volle essentie ervan niet begrijpen.

Kun je dat illustreren aan een gedicht?

Nee, het gaat om de manier waarop je naar de dingen kijkt. Iedereen die weer iets anders in elkaar zit interpreteert de wereld ook weer anders; maakt ook een andere keuze uit de hem omringende onderwerpen en thema's. Jullie zullen het met me eens zijn dat homosexualiteit meer betekent dan alleen het woord sexualiteit - het heeft ook te maken met emoties, temperament en karakter, en hoe dat in de poëzie naar voren komt. Ik bedoel: wat te maken heeft met het classificeren van de emotie in dichtregels. Dat moet bij mij des te sterker werken, omdat ik emoties eigenlijk louter classificeer - die staan er dus niet meer in.

Het is een aspect dat in alle gedichten voorkomt. Ik zeg dat om aan te tonen dat zelfs 'Capriccio' niet op zichzelf staat, dat dat meer is dan een zomaar wat erotisch getint gedicht. Ik denk dat het als een hele zachte zucht door alle regels heentrekt.

Foto's: Lon van Keulen.

Foto's: Lon van Keulen.

Foto's: Lon van Keulen.

In 'De Verschrikking' komt het beeld van de 'dozen' opeens sterk opzetten: 'Gedichten als dozen waar niets in zit' en 'Alles is weggesloten in dozen'...

Het komt ook voor in het gedicht 'De hiëroglyfen', daar is het een giraffehals. Dat is weliswaar geen doos, maar het gaat toch over mensen die erin kruipen, en er niets in vinden. Terwijl ze toch wachten op het verlossende bericht. Het thema van de 'afgeslotenheid'... In het gedicht 'De ladenkast' komt het ook voor.

Vanwaar de fascinatie voor dat beeld?

Het fascineert me omdat het te maken heeft met de manier waarop de emotie in het gedicht behandeld wordt. Het heeft te maken met de angst om de zaken niet meer te kunnen overzien als de sluizen geopend worden. Het heeft te maken met het leven, het verhaal van de tovenaarsleerling en de geest in de fles. Het is eigenlijk niet uit te leggen, want als je dat wel zou doen verviel elke noodzaak om gedichten te schrijven. Dat is het allerlaatste wat je hierover kunt zeggen.

Uiteindelijk gaat alles over de dood, ieder gedicht dat je geschreven hebt...

Ieder mens heeft nu eenmaal kanten in zich - en dat zal niet alleen voor mij gelden - zwarte kanten... wie weet hoe je dat allemaal moet noemen; kanten waar hij zich niet voor geneert, maar die hij ook geen kans wil geven. Althans niet in zoiets openbaars en tegelijkertijd persoonlijks als een gedicht. Want bijna niets wordt - als het goed gelezen wordt - zó intens gelezen als een gedicht. In een roman kun je die dingen andere mensen in de schoenen schuiven, en bij een eeneiïge tweeling kun je ook nog zeggen dat jij het niet bent. Maar bij poëzie moet je oppassen dat je je hek gesloten houdt, dat je voorgeveltje keurig geschilderd is, en het tuintje gewied. Je mag daar mensen niet mee lastig vallen. Wat dat betreft zit ik net zo in elkaar als de Japanners - als die ziek worden of doodgaan trekken ze zich in een klein kamertje terug, en dan doen ze dat alleen. Niemand hoeft daarbij hun hand vast te houden.

Maar het is helemaal niet zo verborgen als je nu zegt.

Het is ook geen verdringing van iets, helemaal niet. Het geeft natuurlijk ook een interessante spanning aan het gedicht! Meestal is het interessant doen, aanstellerij. Hetzelfde als wanneer andere dichters over het onuitsprekelijke praten, het verzonkene; dan lijkt het heel wat. Laten we het daar maar op houden.

Als het gedicht er maar bij wint, dan is het altijd de moeite waard. Zelfs leugens en bedrog - als het maar in dienst staat van het ‘vers’.

In ‘De Verschrikking’ kom je voor het eerst met beelden als ‘ziekenhuis’, ‘ziekenhuis wit’, ‘sneeuw wit’, ‘bloed dat tot ijs stolt’... dat kan geen toeval zijn.

Als in een gedicht niet alles met alles samenhangt is het geen goed gedicht. En uiteraard komen de lezers daarbij tot meer verrassende vondsten dan de dichter zelf.

Het thema dat jullie aanroeren is natuurlijk niet nieuw in de literatuur. Ik gebruik óók traditionele thema's en adjectieven - die gebruik je ergens voor, je maakt gebruik van een effect dat z'n kracht al bewezen heeft. Maar aangezien je dat nooit bewust doet zal er toch ook een persoonlijke samenhang in moeten zitten.

Doe je die dingen niet juist wèl bewust?

Nee, dat geloof ik niet. Het schrijven van gedichten speelt zich toch altijd al af op een merkwaardige tussentrap, tussen rust en onrust - dat gebeurt nooit volledig bewust. Ik heb altijd de indruk dat het op een heel laag bewustzijnsniveau gebeurt. Daarom, als je dat soort beelden toelaat is dat niet bewust, maar komt dat door alle culturele ballast die je met je meedraagt. Of omdat er in wit en bloed toch iets is dat in elk mens onmiddellijk die associaties oproept. Poëzie is niet alleen verstaanbaar omdat mensen dezelfde taal en dezelfde woorden herkennen, maar ook omdat datzelfde geldt voor thema's en associaties.

Ik kan dat natuurlijk ook allemaal gaan afschaffen in mijn poëzie. Alles is mogelijk. Maar als je een bepaalde angst of stemming, of een bepaald beeld wilt overbrengen, dan doe je dat toch met archetypische dingen. Blauw is ook een mooie kleur voor de angst. En de laatste jaren kan ik me voorstellen dat oranje een verschikkelijke kleur voor angst is; geel heeft ook met angst te maken. Welke kleur eigenlijk niet? Maar ik geloof dat blauw de mooiste en meest benauwde kleur is.

Koude springstof

De bleke Armeniërs uit de fabriek
(Zuurwerk & Co. in azijn en sjalotjes)
Sloegen zwart uit en ze werden ziek,

Uit melancholie, - of zielsrheumatiek.
Ze staken de stad in brand met rotjes.
Het werd er zo gloeiend als in de tropen.

De klokken, die sprongen razend open.
De straatstenen fonkelden feeëriek.
Je moest er als roetpluim over lopen.

Het is moeilijk om met jou een gedicht helemaal door te nemen, *want hoewel je af en toe best anekdotische poëzie hebt geschreven...*

Nee, het is geen anekdotische poëzie. Iedereen die dat beweert sla ik dood. Maar er gebeuren natuurlijk wel allemaal dingen in waar je iets over kunt vertellen. In dit gedicht vang je dan aan met 'Zuurwerk & Co.' en daarop komen dan die rotjes en die klokken terug als voorwerk en vuurwerk. En zo zijn er wel meer, en soms zijn ze wel erg flauw. Je hebt er ook niets aan, want je stopt ze er in en niemand haalt ze eruit.

Het gaat er eigenlijk alleen maar om dat er associatieve lijnen zijn waarlangs zo'n gedicht werkt. Het is erg als je al die dingen erin gestopt hebt, en alle verbindingslijnen hebt aangebracht, het erg geconstrueerd hebt... dat het resultaat het dan een beetje verrekt, dat je ziet dat het te opvallend is, en om de dingen heen geconstrueerd.

Je moet alle vormen van schrijven een beetje kunnen verbergen; een zodanige greep hebben op je materiaal dat je de mensen de indruk kunt geven dat het zeer eenvoudig en soepel loopt. Kortom, je moet ze erin laten lopen.

Maar waarom zou je dat doen?

Het ligt nu eenmaal in mijn aard.

Ik heb altijd gevonden dat - en dat is gewoon een uitgangspunt, geen literaire wet - je niet het recht hebt om het je lezers onnodig moeilijk te maken. Je moet ze op de een of andere manier bereiken. Je moet de boodschap - al is het maar een deel ervan - over kunnen brengen. Je mag ze niet vervelen, je moet ze vasthouden. Wat heeft het nou voor een zin een boek te schrijven... Die communicatieve functie van de poëzie, van alles wat je schrijft, die is voor mij altijd van belang geweest. Ja god, andere mensen vinden het niet belangrijk... Dat is alles wat erover gezegd kan worden.

Je maakt gebruik van een hele hoop literaire hulpmiddelen: beelden die vaak terugkomen...

Dan zit je op het beeldniveau. Er zijn bij elke dichter altijd thema's aan te wijzen; beelden die bij voorkeur terugkomen. Dat komt niet omdat jij bezit hebt genomen van die thema's en die beelden, maar omdat die thema's en die beelden bezit hebben genomen van *jou* - die dringen zich noodzakelijkerwijs aan jou op. Die behoren tot de poëtische mythologie en de poëtische omheining waarbinnen je kunt combineren en tot een resultaat kunt komen. Dat wordt bewezen door het feit dat practisch alle dichters anders zijn dan andere dichters.

Maar het is toch niet toevallig dat bepaalde beelden en thema's zich aan een dichter opdringen?

Daar denk ik bij god niet over na. Dat is het terrein van de psychologie, en ik blijf toch veel te veel iemand die het primaat van de esthetiek stelt. Het esthetische is een zeer in ongenade geraakt begrip, maar voor mij nog steeds erg belangrijk. En als de beelden bijdragen tot een resultaat, zal het mij een zorg zijn waar ze vandaan komen.

Maar heb je nooit een 'flits van inzicht' waarin je ziet waar het allemaal om draait?

Hebben jullie ooit een dichter ontmoet die dat kon zeggen? Die flits van inzicht moet toch te allen tijde het gedicht leveren.

Sommigen zeggen dat ze door het schrijven verder kwamen, dat ze zichzelf min of meer vooruit schreven.

Dat lijkt me ook een open deur intrappen: je laatste gedicht verschilt aanmerkelijk van je eerste, maar de laatste helft is niet denkbaar zonder de eerste, en een pagina is niet denkbaar zonder de pagina die eraan vooraf ging.

Ik weet precies wat ik tot m'n dood aan toe allemaal zal opschrijven. Ik heb alleen de tijd nodig. Een lezer weet alleen wat iemand heeft opgeschreven, maar een schrijver heeft niet alleen wat hij al geschreven hééft in z'n hoofd, maar ook wat hij nog schrijven gáát. Alles tussen geboorte en dood heeft hij helemaal volgeschreven, alleen zelf beweegt hij naar de dood toe. Hij hoeft daarom alleen maar te denken en te schrijven. Je oeuvre bestaat uit datgene wat je geschreven hebt tot je erbij neer viel. En alles wordt opgeschreven met het oog op de volgende stap.

En die stappen worden niet bepaald door een toevallig geschreven gedicht dat je zelf niet verwacht had en daardoor het hele schema in de war gooit?

Moeilijk hoor. Ik zit nogal systematisch in elkaar, daarom zou ik zo'n gedicht toch heel kwaad aankijken, en proberen het weg te moffelen.

We kunnen ons toch moeilijk voorstellen dat je toen je aan je eerste bundel werkte al een idee had over wat je nu aan het doen bent.

Ik stel het nu ook zeer extreem, en ik bedoel het niet in de zin van helderziende krachten en bovenaardse vermogens. Een schrijver heeft een afgerond beeld in z'n hoofd van hoe het eruit zal zien als alles klaar is - al is het maar een platonisch idee.

En heel erg vaag...

Maar er zit een kern van waarheid in. Natuurlijk ook een kern van onzin, anders zou je gewoon tien secretaresses inhuren om dat allemaal heel snel te laten uittypen.

Het gaat erom dat je oeuvre, het werk dat je maakt in een leven, een zekere gespannen boog is. Daar zit een schrijver op. Die wordt vanuit een bepaalde hoek van die boog gelanceerd, hij volgt de boog en kent het punt waar hij aan zal komen. Althans, hij kent de kromming van de boog, en de richting waarin hij zich beweegt. Hij heeft daarom een grote kijk op wat hij in de toekomst zal schrijven, en zal daar ook veel sterker op gericht zijn dan op wat hij al geschreven heeft. Een lezer heeft daar absoluut geen weet van, die kan alleen het verleden zien.

Maar de onderwerpen zullen toch voor een groot gedeelte bestaan uit dingen die nog komen, nog gebeuren moeten.

Nee, dat is allemaal al geschreven - het moet alleen nog op papier komen.

Al je materiaal is nu al verzameld?

De boog is gespannen, de richting is bepaald, en het eindpunt staat vast - mits ik niet door het gemeentelijk vervoerbedrijf wordt overreden. Maar daar houd ik voorlopig geen rekening mee.

Hoe ziet dat eindpunt er ongeveer uit?

Ik heb mij altijd gedragen als een auteur met het nodige - laat ik het heel beleefd uitdrukken - zelfrespect. Bij iedere opmerking die de mensen ooit over mij maakten heb ik altijd gedacht: wacht maar! Want ik wist wat er zou komen. Vanaf mijn allereerste gedicht heb ik geweten dat ik nog eens een groot dichter zou worden, dus heb ik mij sinds ik dat schreef gedragen alsof mijn hele oeuvre al geschreven was. Maar die stomme hufters wisten dat nog niet. Geef ze de tijd, dan zullen ze het vanzelf merken. Misschien heet zoiets wel ‘creatieve impuls’. Mensen hebben schitterende woorden bedacht om dat allemaal te verdonkeremanen of een air van gewichtigheid te geven.

Als je het eindpunt toch al kent kun je best zo nu en dan wat stappen overslaan.

Dat hoort erbij. Dat is ook iets wat de lezer niet zal merken, dat ik stappen oversla. Natuurlijk gebeurt dat, dat merk je toch niet?

Heb je, toen je besefte eens een groot dichter te worden, bepaalde thema's uitgesteld, omdat je verwachtte daarvoor een betere techniek te ontwikkelen?

Zeker. Ik weet zeker dat je ook in het begin al allerlei thema's en onderwerpen kunt aantreffen die pas volledig aan bod zijn gekomen toen ik mij daar echt toe in staat voelde; toen ik de bedrevenheid of het arsenaal had om die dingen tot hun recht te laten komen. Ik kreeg laatst het blaadje *Kaas en Brood* van de studentenvereniging Olofspoort in handen. In 1963 hebben daar vier gedichten van mij ingestaan. Een soort debuut, vijf jaar voor de eerste bundel zou verschijnen. Ik heb die gedichten met angst en beven opgezocht, ik was bang dat ik m'n eigen woorden niet meer zou herkennen. Maar het viel best mee voor een 19-jarige, en wat mij opviel was dat het een cyclus was die ‘Architectuur’ heette. Het ging over stratemakers die kasseien in de grond sloegen. En dat is het thema dat zestien jaar later in ‘Capriccio’ opnieuw opduikt. Het was heel vreemd om te lezen, ik was dat totaal vergeten. Maar de hele sfeer en de intentie van mijn latere werk was al aanwezig, alleen de uitwerking vertoonde de nodige feilen.

't Lijkt wel op een soort predestinatie.

Ik ga uit van de onvermijdelijke onomkeerbaarheid van de dingen. Maar laten we wel wezen, we bevinden ons niet op moreel terrein en niet op godsdienstig terrein. We bevinden ons louter en alleen op het gebied van esthetiek, creativiteit en poëzie - artistieke emoties. Ik zou dat niet overplanten op persoonlijke dingen.

Dat je weet hoe die boog ongeveer zijn zal; komt dat omdat je hem helemaal zelf gemaakt hebt of omdat je hem op een gegeven moment herkende?

Dat is moeilijk, omdat dat zich toch in nevelen verliest. Om redenen die je totaal vergeten bent of verdrongen hebt, dat weet ik niet, daar heb ik nooit over nagedacht. Maar het zal toch wel een eigengemaakte boog zijn. Ik heb in mijn leven nog nooit zo in elkaar gezeten dat ik ook maar één moment de behoefte zou voelen te leven in de veronderstelling dat iemand mij in een bepaalde boog geschoten had. De richting

wordt bepaald door het allereerste wat je opschrijft. Als je dat tenminste serieus doet.

Van links naar rechts: Dirkje Kuik, Mensje van Keulen, Charles Hofman, Gerrit Komrij en Lon van Keulen. Foto: Lon van Keulen.

Dus die vijf romans zitten al helemaal in je hoofd...
Natuurlijk.

Gewoon een kwestie van niet onder de tram komen...
En het maken, ja. Het ene zit wat duidelijker in je hoofd dan het andere. Vaak beperkt het zich alleen maar tot een grote lijn, of tot de absolute overtuiging dat het er op die en die dag uit zal komen zoals je het je voorstelt. En dat is natuurlijk wel spannend. Vergeet niet dat je het nog maken moet, want het komt echt niet neer op het uittypen van wat een hogere of voor mijn part innerlijke stem je dicteert.

Is 'Verwoest Arcadië' de eerste roman?
Nou nee, dat is een wat uit de hand gelopen feuilleton. Ik kan het natuurlijk best presenteren als roman, maar het wordt uitgegeven als autobiografie. Dat is weliswaar niet zo bevorderlijk voor de verkoop, een roman loopt beter vandaag de dag, maar ja... autobiografie klinkt ook al eigenaardig genoeg als je 35 bent.

Het gaat over een bepaald aspect van pijn, de behoefte om de breuken en de wonden te beschrijven die je hebt opgelopen door uit het paradijs gejaagd te worden. Wat dat betreft is het weer meer een algemeen thema dan een autobiografie. Het is ook helemaal in de hij-vorm geschreven.

Toch breng ik het maar als autobiografie, dat vind ik beter omdat ik nu eenmaal weet dat mijn eerste roman er heel anders uit zal zien. Al is het misschien toch een roman, omdat ik niet beschrijf, maar interpreteer, de herinneringen niet oproep, maar maak.

In hoeverre gaan jeugdherinneringen meespelen in de romans die op stapel staan?
Ik ben herinneringen gaan opschrijven omdat ik er altijd een beetje onder leed dat ik geen jeugd en geen herinneringen had. Ik heb er allerlei herinneringen die van andere mensen afkomstig zijn doorheen geklutst. Zo heb ik wat jeugd gestolen en bovendien nog zelf allemaal dingen gemaakt en teruggeplaatst naar m'n verleden. Ik zie namelijk niet in waarom mijn verleden en mijn herinneringen van één persoon

zouden moeten zijn. Dat kan toch wel van een collectief of van een groep mensen zijn?

Het is verrukkelijk, want toen het af was hield ik het ineens in m'n handen. Gewoon, een kilo weegt het, een verleden, je kunt ernaar kijken. Ineens was ik in het bezit van een jeugd waarin van alles gebeurde. Dat was erg prettig, dat had ik daarvoor niet. Het is erg mooi om te kunnen schrijven; voor jezelf iets te maken dat er niet is. Zo schrijft een mens z'n eigen verleden en z'n eigen toekomst.

Maar je hàd natuurlijk wel een verleden, *je wist zelfs nog dingen uit de wieg.*

Ja, hoe langer het geleden is, hoe meer ik ervan weet. Ik weet praktisch alles vanaf mijn geboorte tot mijn tweede jaar, daarna begint het wat vager te worden en van mijn

zevende tot mijn veertiende is absoluut blanco. Als mensen daarnaar zouden vragen was ik in twee woorden uitgepraat. En dat heb ik nu dus een beetje gerepareerd.

Waarom is dat zo belangrijk voor je?
Je moet alles een beetje opvullen hè, van het begin tot het einde. Het belangrijke was dat ik door te schrijven achter dingen kwam, ook achter een bepaald deel van je verleden. Je herinnert je steeds meer. Om die fascinatie - van schiet me dat ook nog te binnen? - ging het me eigenlijk alleen, niet om de aard van de avonturen. Ik heb er geen enkele behoefte aan om die mooier te maken. Ik geloof juist dat ik alle dingen die echt schunnig of beschamend of pijnlijk of opwindend waren - kortom: de goudmijn van iedere schrijver - doelbewust achterwege heb gelaten. Sterfgevallen in de familie heb ik maar buiten de familie getransporteerd. En dat is dan een autobiografie.

Dat is dus de vraag.
Als je in de hij-vorm schrijft ga je iemand behandelen als een romanfiguur. Maar er zijn allerlei dingen naar boven gekomen en beschreven, en er zijn verbanden gelegd die heel anders zouden zijn geworden als het in de ik-vorm was geschreven. Mijn ik-verleden is een heel ander verleden dan mijn hij-verleden. Het is heel fascinerend om dat al schrijvend te ontdekken.

Maar waarom wilde je dat ontdekken?
Ja, waarom wil een mens...

'*Moest*' *het zo zijn?*
Je moet toch ergens over schrijven. Er zal vast wel een reden voor zijn.

En daar kom je nog wel achter?
Dat zal uit de toekomst wel blijken, ja... Waarom doet een mens iets? Het is ook een literair genre: zich herinneren. Het was gewoon aan de beurt. Kijk, ik wil alles doen. Ik wil in mijn leven eigenlijk zoveel doen dat buiten mij de hele Nederlandse literatuur kan worden afgeschaft, en dat er - als ze dat gedaan hebben - toch nog een complete Nederlandse literatuur overblijft.

In een interview met Max van Rooy zei je iets anders over wat je in de toekomst van plan was: '*Ik zal alleen maar gedichten de wereld insturen (...) Over lijken, ruggen, armen en benen zal ik dat ene ideaal bereiken: een verpletterend gedicht.*'
Natuurlijk! Je bent dichter tot je laatste snik of je bent het niet. Wat voor een dichter is dat nu, welke knip voor de neus is hij waard, als hij niet van èlk gedicht een verpletterend gedicht zou willen maken? 't Lukt meestal niet. Gelukkig maar, zou ik zeggen, voor dichters die niet sterk op hun benen staan of een zwak hoofd met zich omdragen.

Zal een gedicht ooit nog kùnnen verpletteren?
Nee, natuurlijk niet. Het is allemaal flauwekul. Flauwekul is zowat het mooiste wat er is. Je dicht maar wat, hè? Maar wee de lezer die erom lacht.

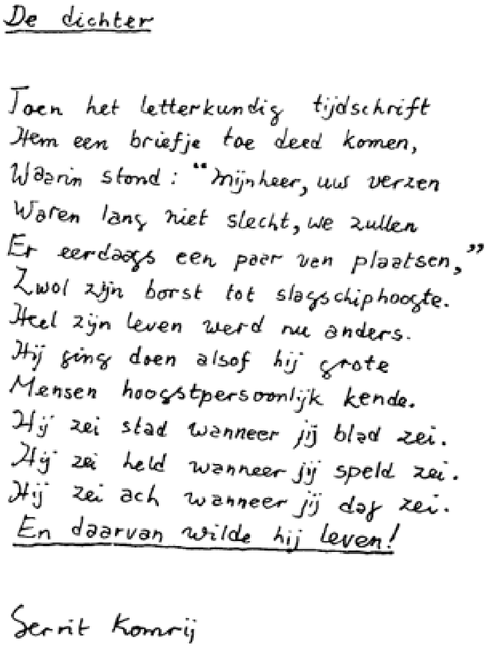
Poëzie, 't is maar aanstellerij. Maar dan, wat is een mens zonder aanstellerij? Een dooie wandelstok, en geen toverhazelaar. Een geknakte tak die elke bloesem zinloos vindt, omdat hij zelf geen bloesem draagt. Er zou, vindt de dooie tak, op ontbotten straf moeten staan.

Een spengler in syn sondaeghspack en een wereld vol contrasten

Over de poëzie van Gerrit Komrij
Rob Schouten

1.

In Komrij's bloemlezing *De Nederlandse poëzie van de 19e en 20ste eeuw in 1000 en enige verzen*, waarin zovelen die zich de eersten waanden de laatsten zijn geworden, valt zonder veel moeite op althans één fiks verzuim te wijzen. Gerrit Bloemlezer heeft uit Gerrit Dichter's oeuvre - uit ongetwijfeld zeer valse bescheidenheid - geen representatieve keus gemaakt. Hij heeft zichzelf als miezer ten toon gesteld, met één, wat knullig versje. Hoewel het een goede gewoonte van bloemlezers is om het eigen werk niet al te zeer te fêteren zijn ze toch geneigd om, dan wel niet in kwantitatieve maar in kwalitatieve zin, hoogwaardig en karakteristiek werk van zichzelf op te nemen. Bij Komrij is het echter niet zozeer het gebloemleesde gedicht zelf dat zijn werk typeert, als wel de keuze van juist dít gedicht. Het vers, ‘De dichter’ getiteld, behoort tot de hele kleine groep rijmloze verzen van Komrij. Dat het niet rijmt hangt controversieel samen met de inhoud. Het gaat namelijk over een pathologische rijmelaar, iemand die ‘zei stad wanneer jij blad zei./Hij zei held wanneer jij speld zei./Hij zei ach wanneer jij dag zei.’ Zo te zien een heel afschuwwekkend talent, met een volkomen uitdetijdse opvatting van poëzie. Maar vergis ik me niet dan zal Komrij's sympathie voor de geconditioneerde rijmzuchtige toch nog heel wat groter zijn dan die voor onverstaanbaar reutelende sjamaans en onbetekenend keuvelende kletsmeiers, die zich ook wel dichters noemen. Binnen ‘De dichter’ bestaat dus een contrast tussen vorm en inhoud, en dat is al heel typerend voor Komrij, maar nóg typerender vind ik dat hij juist in zijn eigen bloemlezing (en naar mijn gevoel opzettelijk) dit, lang niet mooie gedicht heeft opgenomen.


De dichter

Toen het letterkundig tijdschrift
Hem een briefje toe deed komen,
Waarin stond: "Mijnheer, uw verzen
Waren lang niet slecht, we zullen
Er eerdaags een paar van plaatsen,"
Zwol zijn borst tot slagschiphoogte.
Heel zijn leven werd nu anders.
Hij ging doen alsof hij grote
Mensen hoogstpersoonlijk kende.
Hij zei stad wanneer jij blad zei.
Hij zei held wanneer jij speld zei.
Hij zei ach wanneer jij dag zei.
En daarvan wilde hij leven!

Gerrit Komrij

Handschrift van het gedicht ‘De dichter’. BZZTôH handschriftposter nr. 3. Uitgegeven op 22 oktober 1972 in een oplage van 100 genummerde exemplaren.

Toen Komrij in 1968 met zijn eerste bundel *Maagdenburgse halve bollen en andere gedichten*[1.] voor de ballotagecommissie van de Helicon verscheen trof hij het goed: achter de tafel zaten op dat moment geen voorlopers. Bij niet één van de op dat moment 'jeugdige' richtingen hoorde hij thuis. Die richtingen waren: de hermetische Raster-poëzie met als voornaamste vertegenwoordigers Ten Berge en Faverey, de Barbarbergroep van Bernlef en Schippers, voortdurend in touw om met de kunst en de werkelijkheid te experimenteren, en de bend der neorealisten resp. natuurdichters uit de Tiradehoek, onder aanvoering van dichters als Van Geel en Kopland. En met die poëten die in de puinhopen van de Vijftigers een goed heenkomen hadden gezocht verschilde Komrij ongeveer als een fraai ingelijst pre-rafaëllitisch schilderij van een incomplete Kandinsky-puzzle. De debutant greep over een hele eeuw van manifesten, modernisme en experimenteerdrift terug naar het midden van de vorige eeuw, de tijd waarin de romantiek als hemel- en scheppingsbestormer allengs plaats had gemaakt voor de ironisering van al die hoogdravende en onvervulbare gevoelens. Hij voerde de, in het jaar van zijn debuut nog volop als verouderd beschouwde en verketterde eigenschappen 'vormvastheid', 'virtuoos (in de zin van woordkunstig) taalgebruik' en 'aandacht voor typisch "romantische" onderwerpen' opnieuw onze letterkunde in. Meermalen is in recensies

gewezen op zijn verwantschap met de geestige De Schoolmeester. Zelf zegt hij over deze verwantschap in zijn in *Papieren tijgers* opgenomen artikel 'De halve Schoolmeester werd een hele': 'De Schoolmeester en ik. We zijn te zeer familie. Zodra ons iets te dicht op de huid komt, steken we er getweeën de draak mee'. En verder is juist de genoemde bloemlezing een eldorado van onvermoede dichters en gedichten, die zich als Komrij's voorzaten laten herkennen. Invloed uit het buitenland is er ook, jazeker, vooral van surrealisten als Lautréamont, Jarry en Dali. Wat hij voorts met Oscar Wilde gemeen heeft, de nietsontziende, virtuoze manier waarop hij de vloer aanveegt met alles wat naar pretentie en starre ideologie riekt, zijn dandyisme, estheticisme en narcisme, dat laat zich makkelijker aanwijzen in zijn vele essays, columns en kritieken en misschien ook wel in de manier waarop hij over straat loopt, dan in zijn gedichten, al kan Wilde's beroemde uitspraak 'All art is quite useless' heel goed als motto voor Komrij's gedichten dienstdoen.

Tot zover Komrij's wiegje plus peten. Het zal mij in dit artikel voornamelijk te doen zijn om karakteristieke eigenschappen van zijn gedichten an sich. Dat ik bij de voorbereiding van dit stuk tot de ontdekking moest komen dat er over Komrij's poëzie nooit iets geschreven was, dat de omvang van een flinke recensie overtreft, was aan de ene kant stimulerend, maar stemde aan de andere kant tot verwondering. Relatief gezien is er altijd een behoorlijke publieke belangstelling voor zijn poëzie geweest. Herdrukken van haast al zijn tot nu toe verschenen bundels bewijzen dat. Bovendien is een niet gering aantal jonge dichters in een of ander opzicht aan hem schatplichtig, al geloof ik niet dat er op grote schaal van 'schoolvorming' sprake is.

2.

Het is niet ongebruikelijk dat belangrijke dichters van tijd tot tijd verklaring afleggen van wat hen bezielt, soms zelfs van wat ze nu eigenlijk willen. Aan karakteristieke uitspraken van Kormij is, mede vanwege zijn veelvuldige columnistische activiteiten, geen gebrek. Ik citeer er twee. 'Ik vind dat je de grote dingen in een mensenleven - dood, ziekte, eenzaamheid - hoonlachend af moet doen, of op ironische wijze beschrijven.' verklaarde hij provocerend in een interview. En in de voorrede tot zijn bloemlezing luidt het: 'Het accent ligt (...) meer op het vakmanschap, de smaak en volwassen gezicht dan op het stamelen, de vulgaire sentimenten en het simpeldom. Meer op de satire, de maskerade, de afstandelijkheid dan op de dodelijke ernst, de eenduidigheid en het volle leven.' Beide uitspraken gelden, hoewel ze misschien niet direct of uitsluitend over zijn eigen poëzie gaan, wat mij betreft onverkort ook daarvoor.

Om een globale indruk te geven van de onderwerpen die Komrij bedicht, en aan te geven dat het qua onderwerpkeuze bijna niet ruimer kan, laat ik hier twee citaten volgen:

> Het was een gaaf salonameublement.
> Ze hadden er zeer braaf voor moeten dokken:
> Maar het was afbetaald, tot op de cent.

(F, 39)

en na deze, volstrekt kredietwaardige truttigheid de totale onvoorstelbaarheid:

> We hadden vreemden gasten bij ons thuis.
> (...)

Hun huid, zo leek het, was van cellofaan
Waarachter, roerloos, spieren stonden.

(F, 22)

Jan Kal dichtte Komrij in een gedicht, dat toepasselijk 'Gerrit Komrij' geheten is, het volgende toe:

Met aan zijn linkerzijde Willem Kloos
en Kees van Kooten aan zijn rechterflank
staat Gerrit Komrij op mijn boekenplank,
groot dichter en pastische-virtuoos.

Hij schrijft Komrij dus de voornaamste eigenschappen van zijn alfabetische buren toe. Het woord 'pastiche' valt wel vaker in de buurt van Komrij. Mijns inziens meestal niet helemaal terecht. Een pastiche is een *bedrieglijke* navolging van een werk. Het gaat hier om *bedrieglijke.* Komrij bedriegt zijn lezers namelijk niet, probeert ook niet ze te bedriegen. Hij laat het niet aan de lezer over om een pastiche als zodanig te ontmaskeren, maar heldert het bedrog zelf op door commentaar op zijn eigen tekst te leveren of anderszins met een onverwachte ommezwaai de lezer de ogen te openen. Hoe moeilijk het evenwel is om de grenzen tussen pastiche*achtig* gedicht en een echte pastiche aan te brengen komt m.i. tot uiting in het gedicht 'Lijkklacht bij een zoëven geopend graf.'

Van rechts naar links: Jan Kal, K. Schippers, Cees Buddingh' en Gerrit Komrij, die het honorarium voor zijn optreden bij De nacht van de poëzie in de zak steekt. Foto: Lon van Keulen.

Wat doodalleen zijn wij,' denk ik, 'wat giert de
Bulderbast om 't graf. 't Is ál verloren werk...
Te zien hoe ijdel hier zijn hulsel rentenierde...
Het is mij droef te moe.

(A, 18)

Deze regels hebben veel weg van de holle rethoriek, waarin de negentiende eeuw grossierde, met regels á là deze van Bilderdijk:

Van tranen overstelpt, met bloedende ingewanden
In de opengereten borst, nog gapend van haar wond,
De lijktoorts van mijn kind nog rookende in de handen,
Wat vordert men van mij op dees gedenkbre stond!

maar op een tamelijk onuitlegbare manier heb ik het gevoel dat, vooral door het woord ‘Bulderbast’ niemand er in zal luizen. In dit verband is het overigens curieus om te zien hoe Komrij van een serieus gedicht van iemand anders een pastiche weet te maken, zonder een woord erin te veranderen, louter door het in zijn bloemlezing op te nemen. Neem bij voorbeeld het gedicht ‘Bij het lijkje van een kind’, een product van onze uiterst middelmatige vaderlander Tollens, met lachwekkende regels als:

't Kruipend rupsje, moe gekropen,
Afgetobd in de enge cel,
(...)
Blijf niet aan het webje hangen:
't Vlindertje is niet weer te vangen:
's Hemels englen vangen 't op.

Ik stelde vast: lachwekkende regels, maar het is een door Tollens ongetwijfeld oprecht bedoeld lijkdicht, dat alleen doordat Komrij's bloemlezende handen er aan hebben gezeten, van nu af aan de allure van een klinkklaar spotdicht heeft. Ik denk dat Komrij de enige is, die dit oubollige vers, met behoud van zijn eigen gezicht, had kunnen bloemlezen.

Hoe het ook zij, Komrij zelf schrijft zelden of nooit een echte pastiche. Veel karakteristieker voor zijn oeuvre is het alom geprezen gedicht ‘Dodenpark’, dat tot aan de laatste zin een fraai, zacht melancholiek sfeerbeeld geeft, vol van, slechts door wat uitheemse gedachten verstoorde, contemplatie, maar in de laatste zin worden de peinzers wakker geschud door een zwarte grap:

We wandelden des avonds door de tuinen
Van het crematorium; achter heg en hazelaar
Stond laag de vroege maan; ik at wat kruimels
Van mijn vest en jij genoot van een sigaar.

Je dacht wellicht aan zeer bezwete negers
Op hete plantages in de weer. Ook aan
Je gezicht meende ik zoiets af te lezen.
Ikzelf keek door de heg naar de maan.

We spraken niet: wat viel er ook te zeggen?
We dachten maar aan een maan en aan zweet.
Oh, nergens heerste er ooit zo'n rust. Slechts
Af en toe klonk uit een urn een kreet.

(A, 39)

Over de laatste regels of zinnen in Komrij's gedichten valt een zelfstandig betoog op te bouwen. Het komt er op neer dat ze vaak een inhoudelijke of stilistische wending aan de inhoud van het voorafgaande geven, niet zoals bij de volta van een sonnet een logisch verklaarbare verandering, maar eentje die haaks op de vorige regels staat. Met andere woorden, Komrij eindigt zijn gedichten bij voorkeur met een dissonant. In ‘Dodenpark’ is die valse noot de lawaaiige geest (overigens blijft

het gedicht er wonderlijk genoeg uitermate stemmingsvol onder - ik denk dat dat komt door het kalmerende 'af en toe'); in bij voorbeeld het eerste gedicht uit de cyclus 'Bruiloftsfeest' is dat de registerwisseling in de laatste regels:

De bruid staat er met overkuise droom-
Blik bij te kijken en denkt zacht:
'Lag ik maar vast te naaien in ons *home.*'

(I, 41)

Naast slotregels als de bovenstaande, waarin Komrij op de een of andere manier zijn mooie gedicht om zeep helpt, is er een aantal finales, die weliswaar een min of meer plotse draai aan heel het voorafgaande geven, doch met minder 'donderslag bij heldere hemel' dan in de twee hiervoor geciteerde passages het geval is. Het zijn niet de opzienbarendste, wel de mooiste. Het gedicht 'De sfinx' is in het bezit van zo'n laatste zin:

De sfinx heeft dode ogen. Eens per jaar
Steekt er een wind op in dat stil gebied.
Dan zou je zien hoe hij, heel even maar,
Luid geeuwde, als je kon. Je kunt het niet.

(F, 40)

Waarom vind ik dit mooi? Ik denk omdat de ontoereikendheid van de 'je' in dit gedicht samenhangt met het sfinxachtige; maar niet in de laatste plaats ook omdat het geheel me doet denken aan de laatste regel van een ander, beroemd deficiëntiegedicht, 'Impasse' van Nijhoff (dat Komrij overigens natuurlijk ook bloemleesde).

Meer verborgen is de wending, die het slot van 'Op weg naar St. Petersburg' herbergt. Korte inhoud van het voorafgaande: Een schip vol afgedragen, altmodische kleren is gezonken. Het verhaal eindigt aldus:

En in hun netten vonden vissers later
Een kabeljauw in rok met Schotse ruit,

Een zalm in wit satijn, de hals zeer laag,
Een baars in baljapon; en door het water
Gleed traag een haai met een matrozenkraag.

(F, 19)

Hierin is sprake van het 'eendesnavel-hyenavel'-effect. Door de parallelle constructie, steeds een vis met een kledingstuk (wat doet overigens een baars in dat zoute water?) leest men het in eerste instantie of al die vissen op een identieke manier aan hun kledij zijn gekomen, namelijk doordat die afgedragen kloft in zee terecht is gekomen, maar voor de haai geldt dat helemaal niet, die heeft gewoon een matroos opgepeuzeld en zich diens uniform toegeëigend; het bij de overige vissen causale verband met het gezonken *mode*schip ontbreekt voor hem. Wat hem betreft had elk willekeurig ander schip kunnen zinken. In zekere zin is die laatste regel daardoor een zeer gruwelijke wending van een voor de rest eerder sprookjesachtige vertelling.

In een gedicht als 'Dodenpark' voltrekt de ironische wending zich binnen het raam van het vertelde verhaal zelf, de krijtende inhoud van de um behoort tot de mise-en-scène van het gedicht. Het relativeren c.q. ontkrachten van wat er staat, gebeurt explicieter in die gedichten, waarin *terzijde* commentaar wordt geleverd op

de gang van zaken. Ironische wendingen van deze soort zijn tegelijkertijd regie-aanwijzingen van de dichter: hoe moet het gedicht genomen worden. Wel, wat Komrij betreft nooit anders dan met een korreltje zout. De stelling dat Komrij nog nooit één volmaakt serieus gedicht heeft geschreven lijkt me met al zijn gedichten als getuigen

te bewijzen. Heel zijn oeuvre levert, min of meer direct, geestig commentaar op zichzelf of op de wereld. Hoe dat er in de praktijk uit kan zien, blijkt uit het sonnet 'De stad', waarin de beschrijving van een hoogst merkwaardig schouwspel:

Gerrit Komrij en Charles Hofman. Foto: Lon van Keulen.

> Hier dolen vogels, zweven grandes
> Uit langvervlogen tijden over torens,
> De kerkhoven zijn hoger dan de Andes
> (...)

onderbroken wordt door de mededeling:

> (Stil toch, bedaar: het is maar poëzie,
> Het is maar dichterlijk.)

(F, 33)

Deze wending laat aan duidelijkheid niets te wensen over. Je moet niet geloven wat dichters zeggen, dat zijn maar charlatans. Het relativeren en ironiseren van eigen scheppingswerk is niet nieuw (al is het ook niet zeer oud - Heinrich Heine is er zo ongeveer de aartsvader van), maar de ijzeren consequentie waarmee Komrij het doet verschaft hem een unieke plaats onder de hedendaagse vaderlandse poëten.

Niet altijd vindt het commentaar leveren op eigen werk plaats in het gedicht zelf. Het gedicht 'De herinnering' heeft een voor Komrij's doen opvallend in tact gebleven lyriek:

> Tussen de ijsriffen, in de stille nacht
> Loopt het pad van de dood. - En eeuw
> Na eeuw heeft een bewegingloze vacht
> Van sneeuw zich opgetast.

(DV-DW, 93)

Maar in dit geval volgt de reactie in het volgende gedicht 'Schone Kunst':

> IJsriffen, eh? Niet bewegende vachten,
> Waarlijk en wat is dat alles nu weer?
> Huh? Zeg eens op! En die grafstille nachten,

(...)
Wat gaat de dichterboezem tekeer!

(DV-DW, 93)

Wie Komrij's bloemlezing leest wordt gefrappeerd door het grote aantal gedichten dat het over het dichten zelf heeft (de zogenaamde poëticale poëzie). Het moet wel, of dit genre staat bij Komrij in een goed blaadje. Voor iemand die de schone kunst belachelijk wil maken is het natuurlijk het genre bij uitstek. In Komrij's eigen poëticale gedichten, zoals 'Een gedicht' (M-DW, 48) en 'Een marconist smeekt de zegen af' (DV-DW, 108) geeft hij te verstaan, dat wat de onwetende lezer voor inspiratie houdt, uit niets meer dan wat geknutsel met rijmwoorden en regels tellen is ontstaan. Dat dichters er

op uit zijn om het publiek te bedotten blijkt ondubbelzinnig uit de twee slotkwatrijnen van het land gedicht *Sing Sing*:

Ook het gedicht is een gevangenis.
'n Zwaar met traliën ompaald papaverveld,
Dat een dorado van gezangen is:
Ze stijgen daaruit op met hees geweld.

De dichters stelen, draaien, likken, liegen.
Ze kijken wel onschuldig door de spijlen
(Alsof ze hun bewakers niet bedriegen)
Maar azen op de taarten met de vijlen.

(S-DW, 123)

Dichters zijn bedriegers, poëzie is maakwerk (wat in etymologische zin trouwens ook zo is), inspiratie bestaat niet, dus wie een zogenaamd geïnspireerd gedicht schrijft, liegt. Dat is zo ongeveer Komrij's opvatting. Hij ondersteunt die door zelf heel duidelijk ‘maakwerk’ af te leveren. De loop van het gedicht ‘Nergenshuizen’ bij voorbeeld lijkt me voornamelijk bepaald te worden door de rijmwoorden (zoals de loop van een rivier door haar oevers wordt bepaald):

(...) Ze noemden het een broeinest.
Het heet ‘Het Hol van de Zakenman
in Ruste’, maar doe je je best
Dan maak je ervan: ‘Zwijnenpan’.

(I, 28)

Wie de rest van het gedicht leest, komt tot de conclusie dat er evengoed bij voorbeeld ‘Zakenvrouw’ en ‘Vinkentouw’ had kunnen staan. Hoe willekeurig het verzinnen van een dichtregel in z'n werk gaat, laat Komrij zelf zien in ‘De rijke weduwe’, waarin hij voor de slotregel twee alternatieven geeft, die niets met elkaar uitstaande hebben.

3.

Het sleutelwoord voor Komrij's poëzie is ‘metamorfose’. Letterlijk alles in deze gedichten verandert. Het gedicht zelf wel in de eerste plaats. Die mooie geïnspireerde zaak blijft bij nader inzien slechts een in elkaar gefabriekt woordspelletje. En verder alles, wat de geschiedenis ons geleerd heeft ernstig te nemen: dood, leven, geluk, ongeluk, het wordt bij Komrij allemaal een lachwekkende vertoning. Dood en verval zijn opmerkelijk favoriete onderwerpen. Titels van bundels, afdelingen en gedichten zeggen in dit opzicht al genoeg: *Alle vlees is als gras of het knekelhuis op de dodenakker*, ‘Dodenpark’, ‘De dood als vaas’, ‘Armageddon’, ‘Ragnarok! Ragnarok!’, ‘Zang van de gebroken ogen’, Laatste minuut’, ‘De beschaving neemt een denderend einde’. Vooral die laatste titel tekent Gerrit Komrij ten volle uit, als een soort burleske variant van de onheilsprofeet, een *Spengler in syn sondaeghspack*, zou men kunnen zeggen met een variant op een oude gewoonte om ‘classics’ in hun hemd te zetten.

Met name de bundels *Alle vlees is als gras of het knekelhuis op de dodenakker* en *Fabeldieren* zijn aan de ondergang van van alles en nog wat gewijd. In eerstgenoemde bundel is het voornamelijk de triviale, door de kerk aanbevolen en

door de burgerman beleefde ervaring met de dood, die in het zonnetje wordt gezet. Eerbied voor de ontslapene is er niet meer bij. We horen slechts de hoonlach, waarover Komrij het in het aangehaalde citaat had:

Zang van de gebroken ogen.

Is niet de kist de voorruste des grafs?
Of blijf je werkzaam, maar dan in 't geheim?
Turen je ogen dan de zijwanden af,
Al zijn het bellen memelig, maaiig slijm?

't Laatste is waar, want toen je onlangs
Stierf, merkte je dat je ogen braken
En terzelfdertijd een minder tweederangs
Werk volvoerden: ze keken niet, maar staken

Door de dingen heen en wat je zag:
('t Is verschrikkelijk het mee te delen) -
Je zag, behalve de deugd in 't midden, een lach
Op de lippen van een springlevende schele.

(A, 19)

In Fabeldieren is het een in haar voegen krakende wereld die de geest geeft. Het is Komrij's meest surrealistische bundel. De erin verbeelde wereld vertoont sterke verwantschap met de schilderijen van Dali. Zo bijvoorbeeld in het gedicht ‘In de nacht’, dat een stukje Venetië laat zien (niet voor het eerst het toneel van veel aftakeling):

De muzikanten op het Marcusplein
Vertrokken op het sein der beide Moren.
Je hoorde in de verte hun refrein
Versterven, evenals de klokketoren.

Er woei wat oud papier over de stenen.
Je zat verdekt in een der galerijen.
De lichten die het plein eerst nog beschenen
Verdwenen ook. Zacht glansden slechts de keien.

Toen klonk opeens een zingen van Sirenen.
Heel ijl. Heel hoog. De keien gingen dansen.
De Moren stortten neer. Er viel een piek.

Met golven sloeg het water om je benen.
Sirenes gilden, floten om de transen,
Het vuur schoot loeiend uit de basiliek.

(F, 35)

In een unheimische omgeving bevindt zich ‘iemand’, te midden van vreeswekkende verschijningen, buitenissige gebouwen, alles vol betovering en plotse beroering, zorgelijk doch apathisch door deze iemand gadegeslagen. Van dit stramien zijn de meeste gedichten in deze bundel afgeleid. De slachtofferige hoofdpersoon ziet bijna voortdurend iets verworden: het kleine huisbakken verkeert in het grote mythologische of andersom. De daarin besloten liggende confrontatie tussen ‘gewoon’ en ‘ongewoon’ treft men in verschillende gedaantes aan in *al* Komrij's gedichten, niet alleen in de inhoud maar ook in de stijl en de vorm. Het in één verband brengen van incongruente zaken doet op zichzelf al denken aan de surrealistische praktijk, maar bij voorbeeld ook aan het symbolisme van Dér Mouw (blijkens zijn

bloemlezing een van Komrij's favoriete dichters). Er is echter geen denken aan dat Komrij een surrealist of een symbolist zou zijn. Hij neemt wel procedé's over, die door vertegenwoordigers van die beide stromingen worden toegepast, maar niet de ideeën waaruit die procedé's voortvloeien. Zo is het voor wat betreft de surrealistische kant van Komrij's gedichten niet zo dat hij min of meer bewust zoekt naar het onderbewuste.

Kees Fens gebruikte voor Komrij's poëzie eens de term ‘fantastisch symbolisme’. Daarmee wilde hij aangeven dat Komrij de ‘gewone’ werkelijkheid achter zijn woorden wegwerkt, en met diezelfde woorden daarvoor in de plaats een fantasiewereld, die geheel volgens eigen wetten lijkt te verlopen, het licht doet zien. Het verdient, denk ik, geen aanbeveling om dit fantastisch symbolisme al te schools uit te leggen. Aan twee impliciete vooronderstellingen wordt door Komrij niet voldaan: 1. zijn gedichten zijn niet zodanig het product van een overgekwaste alledaagse realiteit, dat door langdurig schuren en bikken de grondlaag weer boven zou komen, en 2. Komrij is, als ik me niet vergis, in zijn gedichten niet op zoek naar de een of andere absolute waarheid. Maar afgezien van de zwaarwichtigheid van de door hem gebruikte term geeft Fens wel een verklaring voor het feit dat Komrij's gedichten zo'n ‘humoristische’ werking hebben: wat aan de ene kant een fantastisch, surrealistisch beeld oproept, komt aan de andere kant neer op een overbelichte, karikaturale en daardoor humoristisch overkomende ‘gewone’ wereld.

Formeel gezien heeft Komrij's poëzie ook kwaliteiten die aan Dér Mouw doen denken. Zo geldt het naast elkaar staan van ‘het hoogverhevene en het laagkomieke’ in de beroemde, dus afgezaagde maar nog steeds uiterst illustratieve regel uit het gedicht ‘ik Ben Brahman’ van laatstgenoemde: ‘Dan voel ik éénzelfde adoratie branden / Voor Zon, Bach, Kant, en haar vereelte handen.’ ook voor Komrij's poëzie. Alleen staat het bij hem niet in dienst van een bepaalde filosofie. Het is een spel met de taal, geen zoeken naar de graal.

Voorbeeld van een inhoudelijke incongruentie levert de eerste regel van het gedicht ‘Laatste minuut’: ‘De golfslag van de Styx. Je zit te soezen.’ (G-DW, 87) De overgang van de ene, mythologische wereld naar de andere, alledaagse grijpt hier heel abrupt plaats. Zo kan in een aantal gedichten ook het contrast tussen de titel, die toch altijd enige verwachting omtrent de naderende inhoud schept, en die inhoud zelf haast niet groter zijn. Van het gedicht ‘Aan tafel’ verwacht de onbevlekte lezer dat het een huiselijk genrestukje wordt, maar de eerste regel van het gedicht luidt: ‘Opeens zag je de slangen overal kruipen.’ (I, 32) En het omgekeerde doet zich voor als de lezer in ‘Eoos en de Cycloop’ voorbereid wordt op een mythologisch verhaal, maar vervolgens met een straattafereeltje afgescheept wordt: ‘Toen de fanfare op een ochtend aan je huis voorbij trok.’ (A, 40)

Een subtielere, met de woordafleiding van ‘sirene’ samenhangende contrastwerking komt voor in het eerder geciteerde ‘In de nacht’, waarin het zingen van Sirenen verandert in het gillen van sirenes. Van een echte metamorfose doet het gedicht ‘De fanfare’ verslag (al geldt hier de volta) - comme il faut - als scharnier in de gebeurtenissen) wat in het octaaf een wát genoeglijke bedoening lijkt te worden, draait in het sextet uit op een onwerkelijk tafereeltje. Dat is overigens het surrealisme ten top, dat de slachtoffers doodgemoedereerd blijven onder de onwerkelijkheid:

De fanfare

De Zangvereniging *het Veldviooltje*
Zong op een weide, ter gelegenheid
Van 't openen van een nieuw kleuterschooltje.
Je stond erbij, zoals altijd bereid

Volop te smullen van de blaaskapel.
(Koper, iets mooiers is er niet.) 't Orkest
Blies uitgelaten. 'Het was wonderwel.'
De zangers deden ook al zo hun best.

Maar iedereen werd, zag je, langzaam dikker,
en raakte opgezwollen als een kikker,
Wat was dat nu weer voor iets vreeslijk raars?

En niemand had een rietje in zijn aars!
Ballonnen werden ze! Zonder te kikken
Steeg het ensemble blazend hemelwaarts.

(F, 21)

Foto: Lon van Keulen.

De grootste inbreuk op de clausule van eenheid van thematiek, toon en gedachte, die eeuwenlang voor poëzie gegolden heeft, doet Komrij in die gedichten waarin de titel helemaal niets meer met de inhoud uitstaande heeft, daar zelfs niet mee in contrast staat. De gedichten 'De vliet' (TF-DW, 65) en 'Weigering' (M-DW, 30) leveren daardoor de voorbeelden.

4.

De confrontatie tussen 'gewoon' en 'ongewoon' die in de inhoud van Komrij's verzen zo opvallend grote rol speelt, treft men ook aan in zijn stijl. Zo is zijn vocabulaire even rekbaar als de keuze van zijn onderwerpen, en omvat diverse uitersten. Naast uit de mode geraakte woorden, waarvoor het woordenboek *vero* of *lit.t* zet, als 'treurnis', 'voorruste', 'onheilszwanger', 'wambuizen', komt banale en absoluut niet-poëtische taal voor: 'beboppen', 'zwijnenpan', 'botervlootje', 'verneuteld', 'undertakers'. Waar beide registers naast elkaar, in één gedicht, of in één zin uitgetrokken worden, treft men de voor Komrij's poëzie zo karakteristieke stijlwendingen aan. Zo leest men in het gedicht 'Aan de onbekende Oom.':

In gans ontbonden staat
Werd hij gebonden en ze *douwden* hem - bedorven
En wel - in 't dichtsbijzijnde putje van de straat.

(A, 26)

(cursiveringen van mij): kanseltaal en grafdelverspatois in een en de zelfde zin.
Naast het gebruik van ongebruikelijke, niet-poëtische of overdreven poëtische woorden en constructies citeert Komrij in zijn gedichten ook wel kinderversjes, volkswijsheden etc., vaak als schaamteloos lapmiddel. Dat heeft uiteraard opnieuw van alles te maken met het op aarde halen van de hoge kunst, die poëzie heet(te). Zo gebeurt dat in 'De jeugdige delinkwent en het internaat':

> Je had een mooi hoofd en dito handen,
> Jandorie spitse oogjes ook. Maar morgen
> Brengen ze je met hun schennershanden
> Naar hun Blauwbladvelden, of overmorgen.
>
> Ach, hoedje van papier. Over de zandweg
> Rijdt er een karretje langs. Lieve hemel!
> Het ene zus het andere zo, ja botweg
> Karretje na karretje, een heel gewemel.

(M-DW, 28)

En in het gedicht ‘Het is de slang’, een persiflage op een bepaald soort geouwehoer, dat sommigen voor poëzie verslijten met regels als:

Wij hebben op zoek naar het water
de dode vuren gevonden,
die in ons gestorven waren,

en:

Wij namen er wel een kraal,
maar die verloren we later,
dus werden we onmondig.

besluit hij met het volgende citaat:

Zagen wiede wiede wagen.

(M-DW, 38)

waardoor trouwens ook het pastiche-bedrog weer opgehelderd wordt.

Zulke mésalliances van hoge en lage taal, pythische formuleringen en oppervlakkige, nietszeggende springliedjes streven geen hogere doeleinden na dan de ironie in het gedicht te benadrukken. Overigens is Komrij met dit stijlmiddel zeker geen pionier. Het is een oude handgreep, die bijvoorbeeld ook Reve en Bomans vaak vasthouden.

Contrasten ook in de plastiek. Zo komt in het tweede sonnet van ‘Ragnarok! Ragnarok!’ een heel merkwaardige vergelijking voor, die luidt:

De bomen waren kooien voor de vogels
Waarin ze machtig helder konden zingen,
En fluiten konden als revolverkogels.

(F, 12)

Deze vergelijking had normaal gesproken op z'n hoogst andersom kunnen luiden: revolverkogels die fluiten als vogels (ook wat raar, maar enfin). Om de een of andere reden klinkt het vreemd om hier de echtheid van het fluiten van vogels met de beeldspraak van het fluiten van kogels vergeleken te zien. Dit is ironisering van de als-vergelijking, door omkering van de leden.

In ‘De droom van een dorpsjongen’ maakt Komrij de afgesleten beeldspraak belachelijk door deze ad absurdum door te voeren:

Ik liet mijn hart hier achter, allerwegen.
(En op de Academie-brug mijn arm,

Mijn nier op de Rialto. En mijn lever,
Die liet ik achter op het Arsenaal.)

(F, 31)

Als laatste voorbeeld van overdreven plastiek, de volgende, Komrij bijzonder typerende personificatie uit ‘Zij danst op spijkers’:

Verzen die martelen, regels die zeer doen.
Stekende lichaamspijn, echt. Ja, teveel

> Bundels gelezen ook. 't Maakt je zo ziek.

(DV-DW, 101)

Volstrekt exclusief is Komrij in het opvallend frequente gebruik van de tweede persoon enkelvoud in zinnen als in 'Je kat':

> Vanmiddag gaf je je kat een kopje en likte haar
> Staart schoon, toen ze plotseling naar je opkeek,
> Zoals je daar op je knieën zat,

(I, 38)

Wie is deze 'je'? Het zou een gecamoufleerde 'ik' kunnen zijn, die zoveel mogelijk afstand neemt van de in het gedicht verwoorde gevoelens. Aan de andere kant is het de enige persoonsvorm die expliciet een lezer veronderstelt en deze in zekere zin toespreekt. Ook kan 'je' opgevat worden als 'men'. Dan wekt het de suggestie dat wat de dichter vertelt in wezen gemeenschappelijke ervaringen zijn van hemzelf en zijn publiek. Deze familiariteit veroorzaakt in vele gevallen wrijving (contrast!) met het hoogst individuele, irreële en droomachtige karakter van die gedichten, zoals bijvoorbeeld in een regel uit 'Ragnarok! Ragnarok!':

> Je kon je redden langs een trap van vuur,
> Langs bloedgevlekte hellehonden heen.

(F, 15)

Fens vergeleek dit 'je' van Komrij met Nijhoffs beroemde eerste zin: 'Mijn eenzaam leven wandelt door de straten' en beschouwt het dus als een gedepersonaliseerde ik, die zichzelf zowel te kijk zet als in een droom te zien krijgt. Op die manier hangt het samen met Komrij's veronderstelde fantastisch symbolisme: iets is enerzijds fantasie, anderzijds symboliek voor de werkelijkheid. Mij lijkt de tegenstelling die er zit tussen het vertrouwelijke 'je' en de weinig vertrouwelijke gebeurtenissen om hem heen, wezenlijker voor Komrij's poëzie.

5.

Tot slot de technische middelen waarmee Komrij zijn ironie gestalte geeft. Ze zijn in wezen tamelijk traditioneel. Ironisch bedoelde woorden, zogenaamd cruciale passages staan cursief, tussen haakjes en aanhalingstekens. Het nog eens benadrukken van wat al duidelijk ironisch bedoeld is, komt als het ware neer op ironie om de ironie. Zo gaat het in 'Een avondje met de tantes ii' als volgt toe:

> Ze is bleek; vangt nooit één zonnestraal.
> En mager is ze: *wel, dat komt er van.*

(TF-DW, 63)

De door de typografie getrokken aandacht wordt beloond met een nietszeggende opmerking, een stoplap van jewelste. Dergelijke aanwijzingen staan voortdurend in Komrij's teksten om de lezer er met zijn neus op te drukken dat het allemaal immers maar onzin is.

Eenzelfde procedé, het trekken van de aandacht en vervolgens maken dat je wegkomt, geven de merkwaardige eindrijmen te zien. Zo rijmt in 'Droom' (M-DW,

33), ‘korifee en’ op ‘naweeën’ en ‘niezen’ op ‘markiezin en’. De duidelijke gekunsteldheid van deze regelfinales staat in contrast met de onopvallende functie die ze in de zinsloop hebben. Door voortdurend te enjamberen degradeert Komrij een groot deel van zijn zorgvuldig toebereide rijmwoorden tot Augenreim. Vooral de bundel *Ik heb Goddank twee goede longen* levert daarvan heel wat staaltjes. Zo vallen in het gedicht ‘Het herstellings-

oord' van de twaalf rijmwoorden er slechts 3 (dus 25%) samen met een natuurlijke pauze in de zin. Het rijm is zo verdoezeld, dat het gedicht een parlandoachtig karakter heeft gekregen, ondanks de op het oog strenge vorm. Dat praterige kan men trouwens wel verklaren uit de nogal anekdotische inhoud:

In het herstellingsoord

Je vraag je af waarom je altijd maar
Moet helpen, je witte schort voor, in je
Hand een ondersteek, en luisterend naar
Een strenge, blonde man met een insigne.

Die is, naar men zegt, de directeur
Van dit hospitaal. Je rent, met tegenzin,
De gangen op en neer om uiterst keurig
Zijn chique veestapel te voorzien van een in-

Jectie. Eens bij 'n ziekbed, toen de blonde
Directeur niet keek, deed je een kleine
Hoeveelheid suiker als surprise in 't ronde
Deel der spuit. De naald stráálde van venijn!

(I, 37)

Hoeveel nadruk de vorm van een gedicht bij Komrij krijgt, blijkt onder meer uit het diptiek 'Een avondje met de tantes' (TF-DW, 62-63): de twee gedichten lopen niet alleen volgens precies hetzelfde schema, maar hebben ook steeds identieke rijmklanken.

Een heel bijzondere methode om de aandacht op het rijmwoord te vestigen bezigt Komrij door opzettelijk niet te rijmen. In 'Een glaasje melk' doet hij dat alsvolgt:

Deze man gooit tuba's in een trechter
Die weer uitkomt op een tunnel naar de
Hel en zelf bezit hij op zijn linker-
Wang een moedervlek zonder waarde.

(I, 29)

De doorbreking van het rijmschema is hier volstrekt opzettelijk, er had evengoed 'rechter-(Wang)' kunnen staan. Ook hier weer een tegenstelling tussen het onnodige karakter van de 'fout' en het opzettelijk begaan ervan.

Zeer veel gebruik maakt Komrij van binnenrijm. Ik geef een paar voorbeelden. In het gedicht 'Lamia's' (F, 43) komen in drie opeenvolgende zinnen de klank 'arm' voor: darmkanaal / ocharm / warm; en in 'De stad!' (F, 33) 'oge': vogels / vervlogen / hoge. In 'De geest van het Spanderswoud' (I, 36) zit een klankassociatieketen: wandelen / Spanderswoud / spannen / sparren, en in 'Doek' (F, 25) een combinatie van alliteratie, assonance en acconsonance in één regel, die luidt: 'Schop, gaffel, schoffel, hakmes, sikkel, hark'. Een bijzonder subtiel binnenrijm zit naar mijn gevoel verborgen in de eerste regels van het gedicht 'Het labyrint':

't Was in de Calle delle Case Nove
Dat wij niet verder konden, en bekenden
Verdwaald te zijn. Owee, 't was even over
Drieën in de nacht.

(F, 30)

Voor wie de Italiaanse steeg op z'n toeristisch wil uitspreken wachten de rijmwoorden ‘over’, ‘boven’ en ‘loven’, maar ook voor de purist die zich aan de plaatselijke uitspraak van ‘Nove’ als ‘Nowé’ wil houden is gezorgd met het binnenrijm in regel 3: ‘Owee’.

Met name door die binnenrijmen krijg je het gevoel dat je soms heel dicht bij het scheppingsproces van de gedichten in kwestie zit. Zo'n gevoel had ik sterk bij het lezen van het gedicht ‘De pet in de lucht’ waar na zinnen met de rijmwoorden ‘wolken’ en ‘tolken’ Komrij in de laatste terzine aan komt zetten met de regel:

> Of zijn ze (wie weet) angstwekkende dingen
> (Dolken?) van zins?

(DV-DW, 99)

Het woord ‘dolken’ is eigenlijk verwisselbaar met ‘angstwekkende dingen’, welk laatste er een soort substituut voor is. Misschien is ‘dolken’ ooit, op een onachterhaalbaar moment zelf eindrijm geweest (al zou ik niet willen pleiten voor een theorie die alle binnenrijm als verworpen eindrijm verklaart), en is het daar later opzettelijk weggehaald. Het zou kunnen. Dergelijke overwegingen geven je bij Komrij het idee dat je een hele tijd hebt lopen antichambreren voor een door de dichter zelf vriendelijk opengehouden deur.

Komrij's favoriete versvorm is het twaalfregelige, vijfvoetige jambische vers, opgedeeld in drie kwatrijnen, die per kwatrijn gekruist rijm hebben. Aan andere door hem gehanteerde versvormen, zoals bij voorbeeld het sonnet, valt in elk geval af te lezen dat hij de voorkeur geeft aan vormvastheid en vakmanschap. Zijn gewoonte om elke regel, ongeacht de zinsloop, met een hoofdletter te laten beginnen duidt er ook al op, dat hij zijn verzen graag in een strak keurslijf laat afspelen. Daarmee zijn we beland bij de, misschien wel alles overheersende paradox in Komrij's gedichten, namelijk die tussen de strak georganiseerde en gecontroleerde vorm en de chaotische, door niets beteugelde inhoud.

6.

‘Romantische ironie nu doet welbewust, opzettelijk het kunstwerk zelf te niet. De auteur reflecteert op zijn voortbrengsel, speelt er soeverein mee, laat het zich niet in de autonomie consolideren, maar verheft er zich boven en heft het nu (schalks-arrogant) ook op door de zgn. Illusionszerstörung.’ Ik citeer uit de door Prof. Dr. J.M.M. Aler geschreven tekst onder het lemma ‘Ironie’, uit de Grote Winkler Prins (7e druk). Wat hier nog aan toe te voegen? Alles wat daar in het kort gezegd wordt is van toepassing op de poëzie van Gerrit Komrij, en de conclusie dat Komrij dus een romantisch-ironisch standpunt vertegenwoordigt in zijn gedichten lijkt me onwrikbaar. Het is echter geen ironie die slechts ‘doet alsof’ maar een die zich, ofwel door het schromelijk overdrijven naar twee kanten, in één tekst, ofwel door het commentaar leveren op de eigen ironie, heel ondubbelzinnig blootgeeft. Komrij zegt als het ware op ironische toon: zie mij eens ironisch wezen.

De tegenstellingen waarvan Komrij zich bedient zijn, resumerend: het onderbreken van de lyriek door een spottende opmerking, het in één gedicht bezingen van de meest banale en de allervreemdste zaken, het gebruik van platte woorden en kinderversjes naast bombastische taal, plastische incongruenties, familiaire toon in allerminst familiaire aangelegenheden, en ten slotte het gebruiken van een strakke vorm voor een losgeslagen inhoud.

Zo legt deze poëzie voortdurend rekenschap af van het feit dat ze gemaakt is, dat er geen oncontroleerbare innerlijke

stem of iets dergelijks aan te pas is gekomen, dat niet inspiratie maar transpiratie het product heeft bepaald. De opvatting die daaraan ten grondslag ligt is deze, dat poëzie krachtens haar wezen niet bij machte is de werkelijkheid te verbeelden. ‘Het ware gevoel bestaat niet in een gedicht. De extase speelt zich buiten af.’ Aldus formuleert Komrij het in zijn bespreking van Pessoa's gedichten. Een gedicht kan niet op waarheid worden getoetst, het is slechts mooi of lelijk. Wie het niet begrepen heeft op dit esthetische standpunt, kan Komrij's poëzie beter ongelezen laten, maar wie de troosteloze werkelijkheid wel eens voor gezien houdt, hij spoede zich naar dat uitgestrekte ‘papaverveld, dat een dorado van gezangen is’.

(Veel heb ik in dit artikel onbesproken gelaten: de ontwikkeling van bundel tot bundel, het reekskarakter van veel van Komrij's gedichten, de relatie van zijn poëzie met zijn proza, de relatie van een aantal gedichten met producten uit de beeldende kunst etc. - het ging mij voornamelijk om één, maar dan wel zeer belangrijk, aspect van zijn gedichten, namelijk de ironie. Voorts zal het doorgewinterde Komrij-lezers (voor wie dit artikel niet bedoeld was) ongetwijfeld zijn opgevallen dat ik geen voorbeelden uit de bundel *Capriccio* heb gekozen. Dit heeft niet in de laatste plaats te maken met het feit dat aan deze reeks gedichten elders in dit nummer ruimschoots aandacht wordt besteed. Maar daarnaast viel het mij op dat ik in *Capriccio* niet de meest saillante voorbeelden voor mijn vertoog aantrof (waaruit men niet moet concluderen, dat daarin alle contrasten opeens afwezig zijn). Dat ik het desondanks Komrij's mooiste werk vindt, pleit voor de gedachte dat in Komrij's poëzie een vruchtbaar huwelijk bezig is plaats te grijpen tussen lyriek en ironie.)

Foto: Lon van Keulen.

Eindnoten:

1. Ik maak bij mijn citaten gebruik van de volgende afkortingen:
   M-DW staat voor *Maagdenburgse halve bollen*, geciteerd uit *Het schip De Wanhoop*, Amsterdam 1979, Uitgeverij De Arbeiderspers.
   TF-DW voor *Tutti frutti*, geciteerd uit dezelfde bundel, G-DW voor *Gedichten gevonden in een map*, *gedateerd 1964*, eveneens uit dezelfde bundel geciteerd,
   DV-DW voor *De Verschrikking*, ook uit *Het schip De Wanhoop*,
   S-DW voor *Sing-Sing*, al evenzeer uit *Het schip De Wanhoop.*

A staat voor *Alle vlees is als gras of Het knekelhuis op de dodenakker*, 2e druk, Amsterdam 1978, Uitgeverij Meulenhoff Amsterdam.
I voor *Ik heb Goddank twee goede longen*, 2e druk, Amsterdam 1978, Uitgeverij Meulenhoff Amsterdam,
en F voor *Fabeldieren*, Amsterdam 1975, Uitgeverij De Arbeiderspers. De getallen na de code verwijzen naar de pagina's waarvan de citaten afkomstig zijn.

Komrij als poëzie-leraar
Aldert Walrecht

BZZLLETIN 53 werd gepresenteerd onder de titel ‘Variété in de Literatuur’, een mooie gelegenheid om het woord *variété* weer eens op te zoeken in onze Dikke Van Dale: *voorstelling*, *resp. theater waarin een afwisselend programma van chansons*, *voordrachten*, *goocheltoeren*, *acrobatiek enz. vertoond wordt.* En een *variété-artiest* is *een in zo'n variété optredend artiest.* Daarvan uitgaande trof ik in dat BZZLLETIN-nummer als eerste ‘artiest’ de heer Gerrit Komrij aan, die in les 1 van zijn ‘Poëzie in 3 lessen’ de acrobatische goocheltoer volbracht om de zojuist gestorven dichter Hans Andreus tot leven te wekken, niet door van deze dode *iets goeds* te zeggen, nee nee, Komrij vond het nodig, uitgerekend op het moment dat de rouwtijd nog niet verstreken was, Hans Andreus' poëzie belachlijk te maken: aan de kaak te stellen als ‘mallotige mededelingen’, ‘machteloze retoriek’ enz.

Letterlijk zegt hij over Hans Andreus -en de 50-ers: ‘door als een gek te sterven en te herdenken wekken ze nog de schijn van leven’, en (toegespitst op het werk van Andreus): ‘Heremijntijd! Twee boterspritsen, benevens een kano voor degene die met nóg meer ademstoten weet te omschrijven dat 't hier gaat om een verzenoprekker met aanpassingsmoeilijkheden!’ Inderdaad, Komrij heeft er heel wat ademstoten voor nodig om het publiek zand in de ogen te strooien of stront in de ogen te zaaien, maar in het variété past dat nu eenmaal; daar is het heel gewoon dat de goochelaar met behulp van allerlei poespas zijn publiek bedondert opdat het hem bewondert. Zo simpel ligt dat.

Laat ik vooropstellen dat ik best van goocheltrucjes houd, maar ze moeten niet ál te doorzichtig zijn. Als Komrij er honderden woorden voor nodig heeft om zijn problemen met de poëzie van de 50-ers tot uitdrukking te brengen en daarbij als ‘motor’ een paar gedichten van Andreus gebruikt, wie is er dan een ‘verzenoprekker’ en wie heeft dan ‘aanpassingsmoeilijkheden’?

Wat zegt u? Weet u niet waarover het gaat? Snapt u er óók niets van? Laat ik dan (ter verduidelijking) met u en met Komrij nogmaals de dood van Andreus herdenken door dit *In memoriam* in extenso af te drukken:

Poëzie in 3 lessen Gerrit Komrij

1.

‘De eerste mededeling luidt:

‘Eigenlijk zijn we een fijne schommeling van liefde, een enzovoort van beweging en tegenbeweging tot 't hoogste punt van rust’.

Dit is de tweede mededeling:

‘Koelere vrouwen hebben dat niet, dat stillere dat je om je heen hebt en ook in je, in het warmere lichaam van je’.

Wat, vraag ik u, zijn dit voor mededelingen? Zijn het de motto's van een psychiater met komische talenten? Zijn het de aforismen van een tot tiental toe gelauwerde, maar nochthans onbekende Vlaamse auteur?

U raadt het nooit.

Het zijn twee gedichten. Twee heuse gedichten! Ze komen uit een ‘reeks van twaalf warme en speels-erotische liefdesgedichten’, zo lezen we in de flaptekst van de dichtbundel *De witte netten van zon en maan*, een bundel van Hans Andreus uit

1974. Geef eerlijk toe, lezer, dat u geen moment argwaan koesterde in de richting van enig warm of speels-erotisch liefdesgedicht, toen u die beide mallotige mededelingen las.

De heer Andreus schreef 't echter, de eerlijkheid gebiedt me dat te vertellen, als volgt op:

Eigenlijk
zijn we
een fijne
schommeling

van liefde,
een en-
zovoort
van

beweging
en tegen-

beweging
tot 't

hoogste
punt van rust

En zijn tweede volzin werd zó vérstoethaspeld:

Koelere
vrouwen
hebben
dat niet,

dat stillere
dat je
om je
heen hebt

en ook
in je,

in het
warmere

lichaam
van je.

't Is knap, geeft toe, lezer! 't is typerend voor de lucht die de Vijftigers in de jaren zeventig nog in hun lekke fietsband wisten te pompen. De fut was er uit, maar 't leek nog heel wat.

De Vijftigers drijven, in deze tijd, na op de kurk van hun reputatie, moeizaam dobberen ze nog op de vertoogjes van hun respectabele ouderdom. Remco Campert overtrof een tijd geleden Hans Andreus, door zijn colomn in de Haagse Post linksboven te beginnen met *Lieve lezers*, vervolgens rechtsonder te eindigen met *Dankuwel*, en daartussen *niets* te schrijven. Wél staat zijn portret gewetensvol afgedrukt, maar de rest van de pagina was blanco. Teveel woorden daarentegen gebruikt Bert Schierbeek, maar 't resultaat is even ledig: hij droeg op het Rotterdamse dichtersfestival een anti-apartheidslitanie voor, die voldoende kwaliteit bezat om alle poëziegevoelige negers ter wereld met 't schaamrood op de kaken in de armen van Vorster te jagen.

De fut is er uit, uit de Vijftigers, ze zijn gevestigd en tandeloos, ze houden herdenking op herdenking. Elke vijftigste verjaardag of doodsbericht van een Vijftiger wordt door de hele club terstond tot op 't merg afgekloven. Door als een gek te sterven en te herdenken wekken ze nog de schijn van leven. Ze zijn gevestigd en tandeloos, en dus ook bij uitstek geschikt voor... televisie.

Hoe machtelozer hun werk wordt, hoe gezwollener de retoriek die ze zich laten welgevallen. Over Andreus schreef C.J.E. Dinaux in de *Moderne Encyclopedie der Wereldliteratuur* (voor Andreus zijn daarin bijna evenveel regels ingeruimd als voor Gerrit Achterberg) jaren geleden al: ‘Andreus is een “lichtmens” een ruimtedichter, die zijn gevangenschap in de tijd (in de dubbele betekenis van chronologie en actualiteit) ondergaat als een frustratie en zich van zijn vers bedient als een reddingspoging om aan de tweespalt tussen zijn wezenlijke en zijn door het huidige levensbestek bepaalde “ik” te ontkomen’.

Heremijntijd! Twee boterspritsen, benevens een kano voor degene die met nóg meer ademstoten weet te omschrijven dat 't hier gaat om een verzenoprekker met aanpassingsmoeilijkheden!

Hoewel: één botersprits is al gewonnen, toen een verbleekte blaaskaak, die naar de naam Jan Venema luistert, in het NOS-programma *Beeldspraak* de dood van Hans Andreus herdacht met een platitudenklutser in zijn linker- en een bril in zijn rechterhand.

Foto: Lon van Keulen.

> Met die rechterhand zette Venema steeds zijn bril op, zodra hij met zijn linkerhand weer een platitude had geklutst.
> U hebt 't programma, dat in 't geniep werd uitgezonden, zoals dat op de tv dikwijls met kunstprogramma's gaat, vast gemist, en dat is jammer.
> 'Af en toe nam Andreus een pauze in zijn gevecht met de twijfel, om prachtige jeugdliteratuur te schrijven', vertelde de vergeefse gooi naar P.H. Ritter jr. ons, en zette zijn bril op.
> Hij bedoelde: Andreus schreef voor de poen wel eens 'n kinderboekje.
> 'Dan', zo ging het verder, 'kristalliseert zich langzaam uit zijn werk zijn betrokkenheid met het begrip licht'.
> En weer ging de bril op, en weer keek het bleke orakel je aan of hij het zelf bedacht had.
> Over 'onze époque' had hij 't ook nog, en over het Oeuvre van de Dichter, en over de Vrouw die steeds weer op tijd zijn Redding was, je keek er van op.
> Poëzie op de tv: een analfabeet die een bril op- en afzet.'

Wat leert ons deze 'poëzie-les' in ieder geval? Dat de gedichten van Andreus geen gedichten (meer) zijn en dat de 50-ers geen dichters (meer) zijn. En poëzie op de tv is ook niet alles.

Misschien werpt deze 'lezing met lichtbeelden' echter ook nog wat schijnsel op 'het vreemde gedrag' van een aantal 50-ers dat onlangs voor heel wat publiciteit zorgde. Blijkbaar geloofden die 50-ers niet meer zo in 'het licht' van Komrij en zij weigerden dan ook pertinent hun medewerking te verlenen aan een bloemlezing die dezelfde Komrij het licht wilde doen zien, een bloemlezing waarin ook een beeld van de 50-er poëzie zou voorkomen. Enfin, die bloemlezing ís er inmiddels, en de rechter heeft vastgesteld dat het óók nog een schóólbloemlezing is. Dank zij de 50-ers is er al genoeg licht op gevallen; ik ga daar niet verder op in. Maar ik wil er nog wel even mijn bevreemding over uitspreken dat Komrij van al die 50-ers ook bloemetjes plukte uit hun poëzie-van-

de-jaren-zeventig: ‘poëzie waar de fut uit was; z.g. lucht in lekke fietsbanden’.

Nu ik de poëzieles van Komrij uit BZZLLETIN 53 weer eens gelezen heb, begrijp ik de 50-ers van nu beter; van Komrij begrijp ik - in dit geval - niets. Die goochelt de ene keer de 50-ers weg, maar de andere keer gebruikt hij allerlei schoolmeesterstrucs om ze zelfs tegen hun zin te laten ópbloeien. De 50-ers waren consequent. Als jij ons weggoochelt - moeten ze gedacht hebben - dan hebben we ook verder geen boodschap aan jou, behalve misschien deze: stik in koffij (en koffie-koeken), en verdwijn!

Maar de 50-ers waren niet consequent genoeg. Als ze zoiets al gedacht mochten hebben, spraken ze die gedachte niet uit, zoals Multatuli dat indertijd wél deed (maar die was toen nog niet ouder dan 40). Zijn de 50-ers dan inderdaad, zoals Komrij zegt, *tandeloos* geworden? Ze hadden toch minstens even duidelijk kunnen maken waarom ze zo *gebeten* op Komrij waren? Slechts één strofe uit Luceberts ‘Verdediging van de 50-ers’ (door Komrij in zijn bloemlezing opgenomen!) was toch al voldoende geweest om de Droogstoppel-poëzie-opvatting van Komrij t.a.v. Andreus aan de kaak te stellen? ‘En dan - godverdomme - geen genade’. (Zie ‘De Nederlandse poëzie van de 19e en 20e eeuw in 1000 en enige gedichten, blz. 842-845).

De Droogstoppel-poëzie-opvatting

> -Ik heb niets tegen verzen op-zichzelf. Wil men de woorden in het gelid zetten, goed! Maar zeg niets wat niet waar is. ‘De lucht is guur, en 't is vier uur’. Dat laat ik gelden, als het werkelijk guur en vier uur is. Maar als 't kwartier voor drieën is, kan ik, die mijn woorden niet in het gelid zet, zeggen: ‘de lucht is guur, en 't is kwartier voor drieën’. De verzenmaker echter is door de guurheid van den eersten regel aan een vol uur gebonden. Het moet voor hem juist vier, vijf, twee, één uur wezen, of de lucht mag niet guur zijn. Daar gaat hij dan aan 't knoeien! Of het weêr moet veranderd, óf de tijd. Eén van beiden is dan gelogen. (Uit: Max Havelaar).

Wat die makelaar in koffij - Lauriergracht No 37 - dáár over poëzie beweert, wijkt weinig af van wat Komrij over de gedichten van Andreus zegt: ‘twee heuse gedichten! d.w.z. mallotige mededelingen waarvan de woorden in het gelid zijn gezet’.

Enfin, lees de eerste les er nog maar eens op na, gewoon achter elkaar, vanaf het begin. Komrij heeft iets mee te delen: hij haalt - net als Droogstoppel - de woorden *uit het gelid.* Hij blaast geen lekke fietsband op, o nee, hij blaast zichzélf op, met ontelbare ademstoten, net zo lang tot hij een gevulde heer is die alleen nog in termen van koffij en koeken denkt: boterspritsen en kano's. Een echte vaderlandse dichter, zoals Lukas de Bryer:

> ‘Vaderland, koek en amandelen,
> Ik ga in de maneschijn wandelen,
> Koek, vaderland en brandewijn,
> Ik ga wandelen in de maneschijn,
> Vijf vingers heb ik aan de hand
> Ter eer van 't lieve vaderland.’
> (Zie: 1000 en enige gedichten, blz. 214)

Heremijntijd! Het is vier uur en het is erg guur. Het wordt tijd om een ogenblik uit te blazen na al die wind- en ademstoten. Tijd om even *een gedicht* te lezen. Van Andreus bijvoorbeeld. Langzaam. Traag. Als een zeef. Als een andere zeef dan de Komrij-zeef die niet minder dan 215.000 gedichten zeefde; 100 per dag als hij er zes jaar over deed, 600 per dag als hij er één jaar over deed, zonder één dag vakantie. Wij zeven zagend, net als die man uit *De speelse muze*:

een man die een zaag vond
zaagde een lang traag brood
toen de zaag eindelijk stilstond
was die man al lang dood

Daar moest ik even aan denken toen ik het 'schommelgedicht' van Andreus las:

Eigenlijk
zijn we
een fijne
schommeling

van liefde,
een en-
zovoort
van

beweging
en tegen-

beweging
tot 't

hoogste
punt van rust

Als dit gedicht als gedicht bedoeld is, zal het *méér dan een mededeling* bevatten, en dát het als poëzie is bedoeld, nemen wij aan. Wij wél. Waarom niet, *eigenlijk*?

Isolering

De twee gedichten die Komrij ter bespreking koos, komen - zoals Komrij zelf meedeelt - uit *een reeks.* Waarom hij juist deze twee gedichten *isoleert*, weet ik niet; ik ben niet in het bezit van de bundel. Ik zie wel *vorm*-overeenkomsten tussen beide gedichten: ze doen *sonnet*-achtig aan door hun aantal van veertien verzen en door de strofe-indeling. Bovendien zijn het eenzelfde soort gedichten voor wat de vorm betreft doordat geen enkele versregel uit meer dan drie woorden bestaat. Welnu, als het tóch eenzelfde soort gedichten is - uit één en dezelfde reeks en met dezelfde vormkenmerken - is er voor mij geen enkele reden om twee gedichten (tegelijk) te bespreken. In navolging van Komrij beperk ook ík mij, en *isoleer* het eerste van de twee gedichten in kwestie.

Persoonlijk heb ik geen bezwaar tegen deze *vorm.* Komrij evenmin; in zijn genoemde bloemlezing neemt hij zelfs een dergelijk 'sonnet' van Andreus op, uit een bundel uit de zeventiger jaren:

De lijster weer.
Die was geen avond
het spoor bijster:
z'n soundtrack

tussen de huizen
liep feilloos synchroon
met het in deze
werkelijkheid on-

ontkoombaar effekt
van wolken, lucht en
dalende zon

en terwijl ik me hield
alsof ik voor dood lag,
floot hij. Hij floot.

Een dergelijke 'mededeling' kun je natuurlijk óók gewoon achter elkaar opschrijven, maar Andreus kiest *deze vorm* en Komrij aanvaardt dat. *Hier* wel. De *vorm*, dáár zit het dus niet in. De *vorm* mag, ook van Komrij. Wie daar nog aan mocht twijfelen, neme alle duizend en enige gedichten die Gerrit opnam: er zullen er weinige overblijven die niet op die andere manier, gewoon achter elkaar, opgeschreven hadden kunnen worden. Het gedicht dat Komrij van zichzelf opneemt, ziet er a.v. uit:

De dichter

Toen het letterkundig tijdschrift
Hem een briefje deed toekomen,
Waarin stond: 'Mijnheer, uw verzen
Waren lang niet slecht, we zullen
Er eerdaags een paar van plaatsen,'
Zwol zijn borst tot slagschiphoogte.
Enz.

Vreemd, zeer vreemd, om niet te zeggen: bijzonder vreemd. Zoiets kun je toch veel gemakkelijker in proza, achter elkaar, opschrijven?

Nee, blijkbaar niet. Anders had Komrij het wel gedaan. Kortom, zijn Droogstoppel-opmerking dat Andreus iets 'mededelerigs' op zo'n gekke manier opschrijft, heeft net zo min iets met voetballen als met poëzie te maken. Wat daarna nog als kritiek op het gedicht van Andreus kan blijven bestaan is 'het mallotige' dat er inhoudelijk in die 'poëzie' naar voren wordt gebracht: *de motto's van een psychiater met komische talenten en/of de aforismen van een tot tienmaal toe gelauwerde, maar nochtans onbekende Vlaamse auteur.* Maar als *vorm en inhoud* iets met elkaar te maken hebben, dienen we ons toch in de eerste plaats af te vragen, waarom Andreus zo'n vreemde mallotige vorm gebruikt om die mallotige inhoud bij zijn lezers over te brengen. Ik kan daarover zeer kort zijn: Andreus *isoleert*, net zoals Komrij en ik dat doen. Alleen isoleert Andreus 'beperkter'. *In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister!*

Step by step

Van mijn elementaire lessen op de mulo - ik weet: dit kan tégen me gebruikt worden, maar so what? - herinner ik me in ieder geval nog de titel van het lesboekje dat we gebruikten: Step by step. Het 'sonnet' van Andreus brengt me die titel terug in gedachten, want blijkbaar wil hij niet wat Komrij wil - op de Duitse manier *in einem*

Guss alles achter elkaar - nee, nee, Andreus geeft iedere regel een bepaalde *ruimte* mee, misschien wel *stuntelig*, maar dat is dichters nu eenmaal eigen, zoals Komrij erkent door in zijn bloemlezing het gedicht *Standpunt* van J.A. Emmens op te nemen:

Een wiel dat draait. Ik niet,
ik stuntel op twee benen
en noem dat Lopen, Gaan.
Sta ik toevallig stil, dan heet dat
het standpunt dat ik inneem.

Sta ik toevallig stil... Tja, 't is maar hoe je het bekijkt. Dichters doen soms expres alsof ze stuntelen; dat weet Komrij goed genoeg. Hij houdt wel van die stuntelaars. Maar waarom houdt hij dan niet van Andreus in dit gedicht dat met het stapje EIGENLIJK begint en daarna *ruimte* openlaat? Dat 'stilstaan', dat stuntelige mallotige stilstaan biedt de lezer toch alleen maar een extra kans om het woord *eigenlijk* eens van zijn cliché-waarde te ontdoen? Het is in de loop der tijden een van de meest gebruikte stoplappen van de zeventiger jaren geworden: *eigenlijk*, weet-je-wel... Maar als dit gedicht *een sonnet* is, mag het woord weer gaan klínken: eigenlijk, eigen...LIJK. Of, voor Nederlanders die het n-netje verwaarlozen: EI-Geluk, of EI-Gelijk. We kunnen het woord laten schommelen in onze mond, op allerlei manieren het proevend: we laten het walsen in de mondholte als een oude wijn en telkens opnieuw krijgen we weer nieuwe 'mededelingen', eigenlijk. Sta ik toevallig stil bij alle delen, alle lettergrepen waaruit deze stoplap bestaat, dan gaat er een licht-speels-erotisch kaarsje branden, alleen al bij dit ene mallotige woord dat ik dank zij Komrij, nee, dank zij Andreus in een nieuw licht kan bezien:

e i
g e n
l i j k

In tegenstelling tot Komrij, die meent dat Andreus kletst als een kip zonder kop, zie ik de dichter hier als een heel wat interessantere 'vogel'; hij begint in ieder geval met 'het leggen' van een *ei.* En wat voor verschil is er eigenlijk tussen een gedicht en een ei? Een overeenkomst is in ieder geval

dat je ze allebei kunt laten barsten, zoals Jessurun d'Oliveira indertijd zeer terecht opmerkte, in de begintijd van Merlijn. De vorm ervan, de vreemde (twee)klank, de letterlijke en figuurlijke inhoud, de symboliek, het wonder van het ei (dood van buiten, als een steen; levend van binnen) hebben al heel wat kunstenaars in beweging gebracht, kunstenaars op allerlei gebied en in alle perioden van de kunstgeschiedenis. De door Komrij - gelukkig! - bewonderde 50-er Lucebert zegt daarover in zijn gedicht ‘poëzie is kinderspel’:

over het krakende ei
dwaalt een hemelse bode
op zoek naar zijn antipode
en dat zijt gij

mogelijk dat men op zulk een kleine schaal
niet denken kan het maakt nijdig
of men is verveeld dus veel te veilig
dan is men verloren voor de poëzie

u rest slechts één troost ligt gij op sterven
gij verveelt u dan ook niet
en plotseling kan dan pop en bal
laat herinnerd u laten weten
dit was ik en dat was het heelal

W.F. Hermans die eerlijk toegeeft niets van die eerste strofe te begrijpen, vindt dit *meesterlijke poëzie*: je hoeft er ook helemaal niets van te snappen - zegt hij - om je ervan bewust te worden dat hier *werkelijk poëzie* staat. Maar omdat sommigen graag willen weten wát dat poëtische dan is, wijs ik op het feit dat Lucebert hier bijna het onzegbare verwoordt: het moment dat het ei levend wordt, geluid maakt (al is dat nóg zo ‘krakend’); hemel en aarde gaan elkaar raken; en dat zijt gij (als *gij* dat *ei zijt*). Je moet echt wel op zo'n kleine ei-schaal kunnen denken om mee te kunnen met de dichter... Ei, ei, zit dat zo? Lucebert zegt dus over poëzie (‘kinderspel’) niets anders dan dat het een tot-leven-komen is, en met *gij* kan hij evengoed zichzelf (de dichter) als de lezer bedoelen, maar die moet dan wel óók op dezelfde kleine ei-schaal gaan (mee)denken, meeleven. Anders sterft hij straks met de schrale troost dat hij dit kinderspel gemist heeft. Jammer! U ziet het: de op zo'n kleine schaal dichtende Lucebert calculeert vanaf het begin van leven - het krakende ei - de dood reeds in, ja ja, de dichter is zeer *berekenend.* Hij calculeert op de kleine kalkschaal zijn brekende berekening en *wij* - als lezers - hebben die *ij*, dat *ei*, die tweeling, evengoed in ons. Gelukkig! Ei-geluk.

Terug naar Andreus, die *het krakende ei* ook vastgelegd heeft: het moment waarop het schijnbaar dode *ei* tot leven komt. Andreus maakt namelijk ‘de stoffelijke drager der erfelijke eigenschappen in de celkern’ zichtbaar door het onzichtbare *gen* te laten volgen: *ei→gen.* En die kringloop van *geboorte* (-het krakende *ei*/dat zijt gij-), gevolgd door *leven* met ‘gelijk’ of ‘geluk’ (kies maar!), krijgt zijn *eigen* gezicht: ei→gen→lijk. De dood is het dood-*lijk*' einde, de cirkel is gesloten. Het ‘hoogste punt van rust’ wordt in de schommeling die het woord *eigenlijk* te zien geeft evenzeer bereikt als in het hele gedicht.

U tw*ij*felt aan een dergelijke manier van lezen of van zeven? Of w*ei*felt u? Dat is uw goede recht. Eigenlijk geloof ik zelf evenmin in alle variaties van het woord *eigenlijk* die ik Andreus toedichtte. Ik wilde alleen maar laten zien dat je als lezer

zelf creatief* kunt worden, vooral bij een gedicht dat 'body' bezit. Tegen zo'n gedicht kun je gaan praten, en zeggen, bijvoorbeeld:

Kelére
gedichten
hebben
dat niet,

dat stillere
dat je
om je
heen hebt

en ook
in je,

in het
warmere

lichaam
van je.

In zo'n geval doe je wat Andreus tot aan zijn dood toe gedaan heeft, of in ieder geval heeft proberen te doen: *te antwoorden* op het licht en de warmte die tot hem kwamen, aanvaardend, en niet afwijzend, zoals Komrij, aan wiens 'zeef' ook dit gedicht ontsnapte:

Liggen in de zon

Ik hoor het licht het zonlicht pizzicato
de warmte spreekt weer tegen mijn gezicht
ik lig weer dat gaat zo maar niet dat gaat zo
ik lig weer monomaan weer menodwaas van licht.

Ik lig languit lig in mijn huid te zingen
lig zacht te zingen antwoord op het licht
lig dwaas zo dwaas niet buiten mensen dingen
te zingen van het licht dat om en op mij ligt.

Ik lig hier duidelijk zeer zuidelijk lig zonder
te weten hoe of wat ik lig alleen maar stil
ik weet alleen het licht van wonder boven wonder
ik weet alleen maar alles wat ik weten wil.

Je hoeft met zo'n gedicht voor ogen helemaal geen platitudenklutser te zijn om te weten dat Andreus een 'lichtdichter' was; alleen het 'boze oog' van Komrij wil het niet zien. De 'analfabeet Jan Venema' wordt verweten dat ie zijn bril op- en afzet, nota bene door Komrij die volkomen verblind tekeergaat, en niet eens ziet dat er *zelfs in proza* nog een hartverwarmende 'mededeling' te destilleren valt uit het liefdesgedicht dat met het *eigen lijk* van Andreus levend wordt, met beweging en tegenbeweging, heel subtiel, tot 't hoogste punt van rust.

Wie niet ziet dat in dit gedicht op een nieuwe manier, in een nieuwe vorm, de oude liefdesdaad beschreven wordt kan de boom in! Hij moge hangen en schommelen tot in alle eeuwigheid, vér van Andreus die in de ruimte zweeft en die - op zulk een kleine schaal - ook nu nog licht verspreidt.

Gelukkig behoeft Gerrit Komrij niet tot die 'gehangenen' te behoren, want zijn bloemlezing bewijst dat hij 'het licht' en 'de lichte schommeling' in het werk van Andreus nu wél

(h)erkent, ook het licht dat Andreus in de zeventiger jaren nog heeft vastgelegd, terwijl hij al ‘voor dood lag’ (zie: *De lijster weer*) en ‘misschien niet vrij van deze zieke man’ meer was. Nadat Komrij in zijn ‘Poëzie in 3 lessen’ voor Andreus alleen maar de leegte overliet, heeft hij nu die ‘lege kamer’ weer gevuld:

De lege kamer blijft de lege kamer.
Alleen ikzelf er in en niemand opent
de deur, geen vrouw of vriend, geen vreemde.
Ik heb dit eerder meegemaakt maar nu
ben ik al zoveel jaren ouder
en valt het zoveel moeilijker te geloven
dat dit weer overgaat, dat ik zal lopen
misschien niet vrij van deze zieke man maar toch
weer in het licht waarvan ik heb gehouden.

Zo'n 20.000 poëzielezers hebben inmiddels van dit gedicht van Andreus kennis kunnen nemen: die *vreemde* Komrij heeft de deur geopend. Licht! Eigenlijk mag ik die *gekke* Gerrit wel.

Dat hij *toen* toevallig stilstond, heb ik hem *nu* al lang vergeven.

Eindnoten:

* Lees wat Komrij op blz. 7 van zijn inleiding over ‘creativiteit’ zegt: ‘*Deze bloemlezing is* “*niet*” *bedoeld om gevoelige harten en dromerige zielen tot zelfwerkzaamheid te inspireren. Er bestaat geen belachelijker streven dan de moderne kippedrift van hervormers*, *onderwijzers en regeerders om de creativiteit* “*onder de mensen te brengen*”, *alsof het om cholera of hoofdluis gaat*’. Anders dan Komrij hier bedoelt, is er door zijn bloemlezing toch heel wat ‘creativiteit’ ontstaan. Ik noem slechts het gebruik van de bundel als bescheurkalender, als behangpapier, als onzijn-spel (een superieur soort kwartetten), als uitgangspunt voor het opzetten van kubussen, bomen en discussies.
Het hoogste punt van rust is nog lang niet bereikt. Kijk maar:

't
e i
g e n
l i j k
g e l u k
g e l i j k
l i e f d e s
b e w e g i n g
e i g e n l i j k
e i g e n l i j k
e i g e n l i j k
e i
t e g e n b e w e g i n g

Fraai gevangen
Over de werkelijkheid in de poëzie van Gerrit Komrij
Daan Cartens

Met Charles en Hans Warren (rechts). Foto: Lon van Keulen.

Het vervelende van reputaties is dat ze sneller zijn gevestigd dan verdwenen. In het geval van de literatuur betekent dat een auteur zijn levenlang de schrijver blijft van één werk, terwijl zijn andere boeken misschien al een halve plank vullen; anderszins kan een reputatie ook genre-beperkend doorwerken: iemand heeft naam gemaakt als essayist, de beschouwelijke pagina's van zijn romans zullen als erfenis van dat essayistische verleden beschouwd worden. Wie eenmaal dichter is, prozaïst of essayist, doet er goed aan bij die stiel te blijven. Op de eerste plaats liggen negatief bedoelde kwalificaties als 'veelschrijver' op de loer, op de tweede plaats loopt een criticus of essayist de kans dat zijn creatieve werk wordt verketterd, omdat het niet geheel in overeenstemming is met wat hij eerder heeft geschreven. Toch is de combinatie van uitingsvormen veelvoorkomend in onze literatuur en het zijn zeker niet de minsten die zich er aan 'bezondigd' hebben: van Van Deyssel en Nijhoff tot 't Hart en Komrij nu. Het is misschien veel beter om aan de kortzichtige nadelen voorbij te gaan en de voordelen te bezien: iemand die door kritieken en essays aandacht heeft getrokken - en als we over Gerrit Komrij spreken dan gaat dat zeker op, want hij geldt als grondlegger van de moderne vorm van scheldkritiek en schreef ze al voordat het gebruik werd en daarmee ook het nut ervan verloren ging - is al gedeeltelijk een bekende voor de lezer.

De poëtische voorkeuren van Gerrit Komrij zijn sinds het verschijnen van zijn bloemlezing, *De Nederlandse poëzie van*

de 19de en 20ste eeuw in 1000 en enige gedichten, sterk gesimplificeerd overgekomen: hij is anti-Vijftigers en sterk op de 19de eeuw gericht, hij houdt meer van humor dan loodzware ernst. Daarmee is nog niets wezenlijks gezegd. Overheerst de methode, de technische vaardigheden van een dichter, of juist zijn al dan niet luchtige onderwerpskeuze? Gerrit Komrij schreef hierover zelf (NRC/Handelsblad 4 juli 1979) en het is misschien goed dat in dit verband te citeren:

> Veel mensen zullen eerder geneigd zijn sapphische strofen over de liefde of een ode aan God voor ware poëzie aan te zien dan een villanelle over een eierslaatje of een lofzang op de lantaarnpaal. Toch staat de heiligheid van het onderwerp niet borg voor de heiligheid van de kunst: menige negentiende eeuwse dominee dichtte over God alsof het inderdaad een eierslaatje betrof en de poëtische ontboezemingen van verliefde meisjes maken doorgaans het geluid dat ook een regiment hongerige infanteristen voortbrengt als ze tegen etenstijd eendrachtig met hun vork over hun lege borden krassen. *Er bestaan geen typisch poëtische onderwerpen.*

En uit het voorwoord op zijn bloemlezing: ‘Het accent ligt (...) hier meer op het vakmanschap, de smaak en het volwassen gezicht dan op het stamelen, de vulgaire sentimenten en het simpeldom’. Net zo min of het al dan niet behoren tot een groep, met alle gevaren van een collectief dichtersgeweten van dien, iets zegt over de poëzie, geldt dat voor het onderwerp. Wat telt is hoe het gebeurt, het zijn primair de woorden en niet de ideeën die effect kunnen sorteren bij lezers. Wie dat effect binnen de gekozen vorm, het gedicht, weet te maximaliseren door gebruik van poëtische middelen en dankzij het eigene, de authentieke kracht, is een dichter. In het onderstaande moet ik trachten te bewijzen dat Gerrit Komrij dat (o.a. óók) is.

In een in een aantal provinciale kranten afgedrukt sonnet, *Het onzichtbare labyrint*, drukt Gerrit Komrij zijn werkelijkheidsopvatting uit. Enerzijds geeft het een paradoxaal beeld van een wereld zonder vrijheidsbeperkingen, een wereld die zulke beperkingen natuurlijk wél kent, als mensen (‘plompe hekkenslopers’) in hun ijver voor een ideaal, anderen gaan dwingen dat ideaal ook na te jagen. Het beste is, vindt de dichter, om je individuele vrijheid te behouden, door je nergens bij aan te sluiten en ‘sierlijk door een labyrint te dwalen’. Wat daardoor bereikt wordt is een bestaan, een isolement, ‘je zit heel fraai gevangen’, dat veel draaglijker is dan dat van de anderen, ‘met hun drang/Naar één cachot, één helse cel voor allen’. Anderzijds en een zeker zo interessante opvatting is, om het gedicht te beschouwen als een beeld voor de poëzie, waarin immers ook wetten en beperkingen gelden. Zo bezien is het een pleidooi van de schrijver voor vrijheid, om zonder de beperkingen van groepsverband te werken én zelf een straat uit het poëtisch doolhof in te slaan. Kenmerkend voor dit sonnet en voor de poëzie van Gerrit Komrij in algemenere zin is, denk ik, het zich willen onttrekken aan de werkelijkheid om zo, onafhankelijk, ‘fraai gevangen’, de afhankelijkheid van anderen te kunnen constateren. Het verwijt is dan, en dat is Komrij vaak gemaakt, dat zijn poëzie strikt individueel is, navelstaren. Maar niet schrijven over maatschappelijke zegeningen en je niet bedienen van middelen die anderen wel gebruiken voor hun poëzie, is wel degelijk ook een standpunt, maar een bedrieglijk, want het is gemakkelijker in het kleine en individuele het algemene subtiel onder te brengen dan omgekeerd. Vereist is alleen een lezer die lezen wil. Vreemd is het niet dat Gerrit Komrij in veel van zijn gedichten uitgaat van de verbeelding, van het niet reële, van avond en nacht, van de nog onbesmette en ongerepte wereld van het paradijs. Dat accentueert het verschil met de realiteit en het verschaft aan een dichter de mogelijkheid door toon en woorden duidelijk te

maken dat het de verbeelding betreft, een toestand zoals het zou kunnen zijn, maar ook de droom of het ideaal wordt verstoord en wat is dan nog het verschil met de werkelijkheid? Martinus Nijhoff, tóch al een dichter met wie Gerrit Komrij iets gemeen heeft, drukte die tegelijk veelbetekende én geringe verschillen uit in *Aan mijn kind, II*:

Was het een droom, of was het werklijkheid?
Kunnen er zulke dingen niet gebeuren?
O had ik in mijn dromen maar altijd
Een parasol van wonderen en kleuren.-

In de tekst *De kinderballade* die Gerrit Komrij schreef voor de boekenweek van 1976 en door Boudewijn de Groot gezongen werd, noemt Komrij het hoogste ideaal bij naam: het paradijs. De schoonheid van zowel het bezongen meisje als de jongen wordt sterk zintuiglijk beschreven en de binnenrijmen en het strakke rijmschema (abcbdbb) vergroten de bekoorlijkheden, waardoor de laatste strofe des te harder aankomt: de schone schijn is wreed verstoord:

Toen hij, op geblaf van honden, dagen later werd gevonden,
Lag de blanke prins geschonden in het koren zonder fee.
Met zijn dode grote ogen keek hij roerloos naar omhoog en
Langzaam ritselde zijn bloed nog uit een gruwelijke snee.
Niemand wist meer te vertellen hoezeer kleine Annabelle
Had gehouden van haar engel uit het sierlijk bal masqué.
Maar nog altijd ruist de zee.

Natuurlijk is dit een gedicht dat voor een groter publiek was bestemd dan normaal, het moest bovendien ook nog gezongen worden, dus veel van wat Komrij anders door ironie, zijn typische 'je-vorm' kan bewerkstelligen, bleef hierin achterwege, maar d.m.v. de aansprekende vorm die hij nu koos, kan hij het esthetische afgesloten domein even gruwelijk aantasten als in zijn andere gedichten. Het resultaat blijft schokkend en ontroerend, juist door de laatste regel, die tot veelgebruikt cliché is geworden in vele versregels, 'maar nog altijd ruist de zee', maar in de context van deze ballade de verbinding vormt met de realiteit. Het is dan ook de enige regel van het gedicht in de tegenwoordige tijd. Niets verandert, ook idylles zijn er nu om verstoord te worden, lijkt Komrij met die laatste regel te willen zeggen.

In zijn verzamelbundel *Het schip De Wanhoop* staat een afdeling die eerder bibliofiel verscheen en aan de hand waarvan kan worden geillustreerd hoe Komrij methode en onderwerp, dat wel esthetisch bij uitstek is, want de liefde betreffend, listig weet te combineren tot zijn werkelijkheidsopvatting. Die bedoelde afdeling heet *Capriccio* (eigenlijk een grillig gecomponeerd instrumentaal muziekstuk). De eerste regel, 'We liepen op de Transformator Weg', de spanning is hier erotisch, even wordt die sexuele geladenheid onderbroken door een opmerking die de scherpe beelden ironiseert: 'Een jonge god, heet zoiets sedert Tachtig'. Dat het ernst is blijkt uit het slot van het eerste gedicht, *Fiat Lux*:

De zon sloeg stralen van je aangezicht.
Zie, hoe het vlamde. 't Kwam niet tot bedaren.

De gebiedende wijs, die trouwens toch veelvuldig bij Komrij voorkomt, versterkt hier de ernst. *De autoweg* en *Endymion* zijn onderbrekingen, verklarende toelichtingen bij het eerste gedicht. De ‘ik’ en de geliefde verlaten de weg, het ‘gejakker’, keren zich a.h.w. van de wereld af en in *Endymion* wordt gezegd wie die geliefde is: ‘Een jonge god was je, en ook een vlegel./Een stratemaker uit de laagste klasse’, waarbij het beroep, het dicht bij de aarde zijn, wordt gebruikt voor een verwijzing naar einde, dood, in deze cyclus gedichten misschien op te vatten als kortstondigheid van een verhouding, van geluk. De spanning is zo ondraaglijk voor wie met koelheid wordt bejegend, wanneer de lust het grootst is ‘je ogen zijn als sintels/Die in de asla smeulen als het wintert’. Nu wordt de toon opzettelijk plechtstatig, de lezer verwacht liefdeslyriek en dat gebeurt ook:

We liepen tot de middag voort. De wegen
Vermeden we. Ik leidde je langs weiden
Waarop we ons gelukkig nedervlijden
En wederom ononderbroken zwegen.
Het deed er ook niet toe wat of we zeiden.
Waar liefde woont is zwijgzaamheid een zegen.

Dan constateert de dichter en niet de verliefde ‘Ik’: ‘De wereld was waarachtig een idylle’. Dan constateert hij een kever die over de billen van de geliefde kruipt, zoveel barok vraagt om een banale relativering, waardoor misschien het belangrijkste van dit gedicht wat uit de aandacht verdwijnt: de afkeer van woorden en praten, als het zoveel beter, zintuiglijker kan. In de andere, daaropvolgende gedichten worden liefdesscenes afgewisseld door kleuren, geluiden, bloemen. De wereld lijkt inderdaad de ‘parasol van wonderen en kleuren’ geworden te zijn uit het geciteerde vers van Nijhoff. Zoveel schoonheid en geluk, dat is kortstondig. De cyclus die in alle vroegte begon, eindigt als de avond valt en ook het zintuiglijk waarneembare besmet geraakt is: ‘De damp van een moeras/Steeg op, als alsem walmend uit 'n vat’. En ook de geliefde is niet langer de jonge god:

Je was gewoon een jongen van de straat

De gedichten in *Capriccio*, zoals meestal bij Komrij rijmen en de zinnen hebben vaak het afgeronde van een mededeling uit een regel van een sonnet. De tien twaalfregelige gedichten zijn in zoverre grillig dat de beeldspraak de verwachting oproept van regels die pas veel later komen dan de lezer in eerste instantie zou verwachten. De spanning wordt, om in termen van de cyclus te blijven, opgevoerd. De afzondering waarvan sprake is vindt haar tegenwicht in de drukte van de autoweg, hier symbolisch voor de buitenwereld, waar de lading heel materieel is en wel van electriciteit. *Capriccio* illustreert dat Komrij misschien juist door de verbeelding toe te spitsen in combinatie met de vaak heftige vergelijkingen een resultaat weet te bereiken, dat heel zorgvuldig opgebouwd en vaak gerelativeerd en lichtvoetig is, dat aankomt. Wie alleen maar idylles beschrijft, of luchthartig is, zou daar zeker niet in slagen. In de fraaie gevangenis van Gerrit Komrij dringt de buitenwereld misschien wel doordringender door, dan vaak verondersteld is. Dat ook een gevangen dichter het luchten benut, moet blijken uit één van Komrij's mooiste gedichten, *Het scharlaken uur*:

Elastisch en electrisch als een panter

Omsingel je opeens mijn ledematen.
Mijn lichaam vecht en wordt recalcitranter.
Mijn tegenstand brengt je in alle staten.
Je zweet begint gebiedender te geuren.
Ik doe mijn mond vaneen maar kan niet praten.
Ik zie de allerzonderlingste kleuren.
Geluiden hoor ik, nimmer nog gehoord.
Je bruine arm verheft zich, keer op keer.
We strijden met geweld. Zonder een woord.
Ik glijd als in een riddersteekspel neer.
Ik voel hoe ik genadig word doorboord.

Gerrit Komrij met Charles / foto: Lon van Keulen.

De wanhoop van Gerrit Komrij
Over jongens en doodsboeketten
Boudewijn Büch

De naast dit artikel afgedrukte foto werd gemaakt in het beroemde *Atelier Nadar.* Zeer waarschijnlijk werd het kiekje vervaardigd door de zoon van de grote negentiende eeuwse fotograaf Félix Tournachon, zich noemende ‘Nadar’. De zoon van Nadar, Paul, moet mooie ogenblikken hebben beleefd toen hij de kleine, uitzinnig toverprinselijke, Bertrand de Lesseps voor de camera kreeg. Bertrand was de zoon van de Vicomte Ferdinand Marie de Lesseps. Zoals iedere schooljongen weet diplomaat, zakenman maar vooral de promotor van het Suez-kanaal.

Het Suez-kanaal werd een groot succes. De volgende schepping van Lesseps een mislukking. Politieke en financiële problemen leverde de ongelukkige Lesseps zelfs een veroordeling op. Een grote carrière werd voortijdig afgebroken. Op de foto staat de kleine Lesseps afgebeeld in een bijkans morbide symboliek. Of deze decor-symboliek bewust of onbewust door het Atelier Nadar is aangebracht, kan niet meer achterhaald worden.

Daar staat de kleine. In een kostuumpje waar menige jongeman eer mee zou inleggen in de disco. De trouwe viervoeter kijkt enigszins kritisch in de lens. Om de mond van de kleine speelt een eigenaardig glimlachje. De kousen dreigen af te zakken. De krulletjes op het pagekopje zijn net niet te mooi gekamd. Op kartonnen imitatie-rots is een schip vergaan of tenminste vastgelopen.

De foto heeft iets afschuwelijks. Vooral nu we weten hoe het met de schoonheid van de kleine Bertrand afliep. Zoals zo vaak bij kleine jongens werd hij groot en knuistig. Zulks leert ons een latere familiefoto van de Lesseps'en. Het pagekopje is verdwenen. Bertrand heeft een brutale snuit gekregen.

Het geniale jongensportret waarin zoveel verval, zoveel schoonheid, zoveel trouw en zoveel ironie in voorkomen, kan men gerust samenvatten in de snedige benaming *Het Schip DE WANHOOP.* Het in 1979 bij de Arbeiderspers verschenen poëtisch verzamelwerk van Gerrit Komrij kreeg van de dichter de titel mee: *Het schip DE WANHOOP.*

De Wanhoop van Gerrit Komrij bevat een keuze uit zijn tot nu toe verschenen poëzie. Komrij heeft gemeend om in de genoemde verzamelbundel niet op te nemen de publicaties *Alle vlees is als gras of het knekelhuis op de dodenakker* (1969), *Ik heb Goddank twee goede longen* (1971, 1978 tweede druk), *Op de planken* (1973) en *Fabeldieren. De Wanhoop* kan dus niet ‘verzamelde gedichten’ genoemd worden maar wel ‘gedichten 1964-1979’. En zo luidt de ondertitel dan ook.

De Wanhoop bevat vijf bundels. Twee zijn normaal en algemeen verspreid in de handel geweest: *Maagdenburgse halve bollen en andere gedichten* uit 1968 en *Tutti-frutti* uit 1972. De bundel *De Verschrikking* verscheen in 1977 in een betrekkelijk luxe uitvoering. Het boek bevatte namelijk twintig collages van Jan Bernhard Meinen. *Sing Sing* verscheen in een zeer beperkte oplage en *Capriccio* evenzeer. Het laatste boekje werd gedrukt op de persen van Sub Signo Libelli waarvan Nederlands meesterdrukker Ger Kleis de eigenaar is.

Toegevoegd aan het boek werden niet eerder gedrukte juvenalia *Gedichten gevonden in een map, gedateerd 1964* en een keuze uit Komrij's verspreide gedichten. Of Komrij met deze keuze al zijn juvenalia aan het drukkerslicht heeft toevertrouwd is mij niet bekend. Het lijkt mij echter onwaarschijnlijk. Dat hij al zijn verspreide gedichten uit tijdschriften in *De Wanhoop* heeft samengebracht is inmiddels niet waar. De zes verspreide gedichten zijn maar een kleine keuze uit het

behoorlijke aantal verzen dat Komrij over vaderlandse tijdschriften heeft uitgestrooid. Tot nader order zullen zij moeten wachten op een algemenere verspreiding.

Betreffende de keuze van de dichter zelf valt wel iets te zeggen. Twee bundels die niet werden opgenomen verschenen indertijd bij Meulenhoff en niet bij Komrij's huidige uitgever De Arbeiderspers. Om reden van copyright zal opname in *De Wanhoop* wel niet mogelijk zijn geweest. Buitendien is *Ik heb Goddank* nog in de handel verkrijgbaar.

In hoeverre deze keuze een bewuste selectie is, in hoeverre Komrij afstand heeft genomen van niet opgenomen gedichten - daar valt verder weinig te zeggen totdat men bij de dichter daaromtrent informatie heeft ingewonnen.

Maar omdat *De Wanhoop* als ondertitel ‘gedichten 1964-1979’ draagt kan men redelijkerwijze veronderstellen dat de bundel iets moet hebben van een representatieve keuze uit het werk van de dichter zèlf. Immers: de keuze is van de zanger in eigen persoon, zoals blijkt uit de verantwoording op bladzijde 147 van *De Wanhoop.* Deze verantwoording is gesigneerd met de initialen GK, die ongetwijfeld staan voor Gerrit Komrij. Dat, zoals reeds opgemerkt, de keuze ook wel verband zal houden met puur uitgevers-technische zaken (uitverkocht én ‘Meulenhoff’), geeft de dichter zelf aan in dezelfde verantwoording door te spreken over ‘niet meer verkrijgbare bundels *Maagdenburgse halve bollen en andere gedichten* (1968), *Tutti-frutti* (1972) en *De Verschrikking* (1977)’.

Dit artikel wil evenwel uitgaan van de redelijk representatieve keuze die *De Wanhoop* geeft van de dichterlijke bezigheden van Gerrit Komrij. Het zal zich derhalve tot *De Wanhoop* beperken.

Zich tot de wanhoop beperken is op zich al ruim voldoende leed. Want *De Wanhoop* geeft bij eerste, en ook bij tweede lezing, een wel heel geringe bijdrage tot de biografie van Komrij. Dat Gerrit Komrij op dertig maart 1944 te Winterswijk geboren werd valt gemakkelijk te achterhalen in een letterkundig lexicon. Dat Winterswijk in die dagen het middelpunt was in een vuurlinie leert ons de geschiedenis der tweede wereldkrijg.

Komrij's vroege leven heeft hij zelf beschreven in zijn Vrij Nederland-column *Verwoest Arcadië*, die in dat weekblad gedurende twee jaar verscheen. Het is de bedoeling dat deze columns herschreven een plaats zullen vinden in de Arbeiderspers parade-reeks Privé Domein. (In deze reeks verschijnen uitsluitend autobiografische werken.)

Uit Komrij's bijdragen uit het NRC-Handelsblad zou men kunnen afleiden dat hij homoseksueel is. Niet zelden schrijft hij immers over het verdoemde geslacht, over boeken die homoërotisch zijn en over mannen in het bijzonder. Maar aan de andere kant heeft hij in dezelfde courant ook wel eens gewag gemaakt van 'zijn vrouw'. Men kan dat laatste tot ironie of mystificatie maar evengoed tot de realiteit rekenen. Een belangrijkere aanwijzing tot de (eventuele) homoseksualiteit (en wat nòg belangrijker is: het homoseksuele aspect in het werk van de dichter) is het feit dat veel van zijn boeken werden opgedragen aan een zekere 'Charles'. Niet alleen werd bijvoorbeeld *Ik heb Goddank* aan Charles opgedragen (om precies te zijn 'Voor Charles'), *De Wanhoop* werd in zijn geheel toegeëigend aan Charles. 'Voor Charles' lees ik op pagina 5. Het zou aannemelijk gemaakt kunnen worden dat de 'Ch' - zijnde de voornaamletters van de etser die de luxe-editie van *De Wanhoop* van een aquatint voorzag - dezelfde is als de eerdergenoemde 'Charles'. Dit vermoeden wordt bevestigd als men de aquatint aan een nader onderzoek onderwerpt. Indien men een aantal foto's van Komrij heeft bestudeerd, kan men nauwelijks meer twijfelen aan de gelijkenis van de op de aquatint afgebeelde persoon met de dichter. Zonder enige twijfel is de geaquatinte heer Gerrit Komrij. Op het fijne aquatintje ziet men Komrij dubbel. Zijn gelaat is nogmaals afgebeeld in een spiegel (over het spiegelthema aanstonds meer).

Een aquatint van Charles Hofman, die in 70 exemplaren in de luxe editie van *Het schip De Wanhoop* werd toegevoegd.

Een zó bewust bijgeleverd kunstwerkje (ik spreek over de luxe-editie die nauwelijks een jaar na verschijnen reeds een collectors item is geworden, zij verscheen slechts in zeventig exemplaren, waarvan er vijftig in de handel kwamen) moet men serieus beschouwen. Komrij geeft bij voortduring blijk van een grote interesse in de estetiek

en de beeldende kunst (men lette bijvoorbeeld op zijn rubriek in het kleurkatern van Vrij Nederland *Het boze oog*, die zich wekelijks bezighoudt met architectuur. In zijn essaybundels heeft Komrij zich herhaaldelijk beziggehouden met Art Deco, schilderkunst etcetera).

Ik neem dus aan dat de aquatint bij de interpretatie betrokken kan worden. Zulks aannemende zou ik willen stellen dat *De Wanhoop* het leven van de dichter (zijn afgebeeld gelaat is immers een heel wezenlijk deel van zijn persoon) weerspiegelt.

De opbouw van de bundel is chronologisch onjuist. De juvenalia (1964) zijn, bijvoorbeeld, geplaatst tussen een bundel uit 1972 en een bundel uit 1977. De verspreide gedichten zijn een sluitstuk. Uit de verantwoording valt niet op te maken uit welk jaar die verzen stammen, laat staan in welk tijdschrift, blad of courant ze het eerst verschenen zijn. Is dit bewust betracht? Aan de ene kant gelijkt mij dat van wel. Een zo bewust lezer van boeken, een zo grote bibliofiel als Komrij - beide wezenskenmerken zijn licht te achterhalen in zijn essayistisch werk - zal dit niet zomaar doen. Doch aan de andere kant: waarom een ondertitel aan een boek meegegeven '1964-1979' waar eigenlijk zou hebben moeten staan (als ik strikt chronologisch denk) - en ik zet nou de volgorde van de afgedrukte bundels in een rijtje jaartallen: 1968-1972-1964 - en dan komen de twee oorspronkelijk bibliofiele bundels (*Sing Sing* uit 1978 en *Capriccio* uit 1979) en tenslotte de verspreide gedichten uit???...? Het wordt mij niet duidelijk. Ik zou als verklaring kunnen aanvoeren dat Komrij zijn 'officiële' werk laat prevaleren en daarna de juvenalia, het bibliofiele en uiteindelijk het verspreide werk afdrukt - doch deze uitleg bevredigt mij niet. Ik wil dit beweren: ik geloof niet dat de juvenalia (*Gedichten gevonden in een map*, *gedateerd 1964*) uit 1964 stammen. Wellicht *beschrijven* zij iets uit dat jaar. Maar zij zijn later geschreven. Het is een vermoeden maar een vermoeden dat ik wil verklaren.

De zogeheten 1964-gedichten - Komrij telde twintig jaren - hebben vrouwen, of 'de' vrouw - tot onderwerp. De reeks telt tien gedichten. Er komen 'vrouwenlijven', 'heksentoer', 'de vrouw', 'zij', 'haar', 'vrouwen' in voor. Maar al die vrouwelijkheid komt er bij Komrij slecht van af. Hij 'heeft gebibberd', 'zij wil je vast ontrieven', 'zij speelt de Babylonse hoer', 'hij haatte alle vrouwen & terecht'. Ik geef de citaten in de volgorde zoals zij in de verzen achtereenvolgens zijn afgedrukt. Komrij lijkt - en dan doe ik niet eens moeilijk - af te rekenen met 'de vrouw'. Als thema, hoe dan ook. Seksueel, of minder dan dat.

Het eerste vers uit '1964' opent met 'Is het niet wonderlijk? Ik heb gedroomd/Vannacht van vreemde vrouwenlijven'. Het laatste gedicht ('Een vriend') heeft als finale: 'Dan sta je op & je ontkleedt je./Ik lach & kijk je een beetje aan/& nog een beetje'.

Ik concludeer: het zijn geen verzen uit 1964. Komrij be-

schrijft *alsnog* (maar *wanneer*?, dat zullen wij wellicht nooit te weten komen) dat meisjes niet het je-dat voor hem waren (=zijn) en hoe hij ontdekt (ervaart) dat jongens meer in zijn kraam te pas komen.

Het is een veronderstelling maar ik schrijf het op: het eerste vers uit de 1964-gedichten heet ‘Gedroomd fietsen’. Dit kan mijns inziens niet anders verwijzen dan naar een dichtwerk van Potgieter: *Gedroomd paardrijden.* Potgieter beschrijft in dit lange verswerk vóóral zijn ‘gefrustreerd gemoeds- en verbeeldingsleven, zijn verlangens en ontgoocheling, zijn liefde en teleurgestelde vriendschap, de tegenstelling tussen zijn romantisch-individualistische vrijheidszin en zijn (...) burgerlijk moralisme’ (cf. Knuvelder). Komrij doet niet anders. Hij zweert de vrouw af, hij ontdekt de bekoring van de jongen. Het jaartal ‘1964’ staat uitsluitend voor het feit dat Komrij op twintigjarige leeftijd ontdekte (gewaar werd, besefte, voelde, enzovoorts ‘dat hij toch eigenlijk homoseksueel was’). Het gedroomde fietsen - wie heeft er niet met een meisje zo verdomde verliefd door de velden gefietst, maar wist *jij* veel? - zou het ‘gedroomde paardrijden’ worden. En het ‘gedroomde paardrijden’ is een gedroomd *paarrijden.*

Waarmee ik een strikt psycho-analytische duiding aan Komrij's *1964* meegeef. Die tevens héél seksueel is. Maar mag dat dan niet? Het lijkt mij van wel! Zij die de briefwisseling Potgieter-Busken Huet kennen, zullen niet één moment meer twijfelen aan de jongensliefde van Potgieter. Als men leest hoe Potgieter schrijft over het zoontje van Busken Huet, Gideon, ...welnu; op het moment dat E.J. Potgieter een hobbelpaard laat afsturen naar de kleine Gideon die met zijn ouders te Indië woont - dan weet ík reeds genoeg. Dat is waarachtig een gedroomd paardrijden! Dat wérkelijk niet kon ten tijde van Potgieter die leefde van 1808 tot 1875. Potgieter heeft zijn ganse leven niet anders doorgebracht dan in het gezelschap van bigotte familieleden. *Vrouwen*, dus Men kan dit in de tijd verklaren. 1964 is weliswaar een *ander* jaar maar men moet dit jaartal niet overschatten. Potgieter was geboortig uit Twenthe. Komrij stamt uit de Achterhoek. En, zo neem ik aan, de Achterhoek in het begin van de jaren zestig van deze eeuw zullen niet veel verschild hebben van diezelfde jaren een eeuw tevoren. En ook in Amsterdam, waar Potgieter woonde, was het niet veel beter.

Komrij ging in Amsterdam studeren en Potgieter ging er werken. Er zit een eeuw tussen. Maar de problemen schijnen mij weinig verschillend toe.

De 1964-gedichten van Gerrit Komrij hebben beter uitgedrukt een gevoel van homoseksueel-zijn dan hetzelfde gevoel van Potgieter dat deze laatste (o tijden, zo zeden!) niet kón uitdrukken.

Het is, eigenlijk, een slag in de lucht: Komrij & Potgieter. *Von Platen* is een betere en bewijsbare keus. Deze Duitse dichter die weinig geheim gemaakt heeft van zijn ‘tegennatuurlijk beleven’ wordt (bewijsbaar) door Komrij hooggeschat. Ergens in het begin van 1980 laat Komrij een ‘boeken-top-tien-van-alle-tijden’ afdrukken in De Volkskrant. Als hoogste notering voert hij het werk van August Graf Von Platen op.

Wat ‘het paard’ was voor Potgieter is ‘de fiets’ voor Komrij. En als (zoals men zegt) je het ‘op een oude fiets moet leren’ dan is deze fiets nu voor effetjes *August von Platen.*

Als Piet Paaltjens.

Men heeft, zo werd mij gewaar, tot vervelens toe geschreven dat Komrij *beïnvloed is* (*werd*) door Piet Paaltjens. Paaltjens is, ik steek mijn nek uit: een overschat dichter. Omdat hij teveel schatplichtig is aan Heinrich Heine. Heine - nu wordt het leuk! - haatte Von Platen. *Jüdische Selbsthass*; want daar lag die Heine geslachtsziektelijk te lijden op zijn *Matratzengruft*! Het kan niet anders - dus - dan ‘Urningse Selbsthass’ zijn; dat Komrij van Heine houdt. Want - en dat staat mij helder voor ogen: Komrij heeft Heine gelezen. Als humor morbide was, dan is hij het bij Komrij. ‘Ik stap het bordes af in een statige bruidstooi,/Dit is mijn man, dat hebben we weer gehad.’ (*De Wanhoop*, pagina 34.)

Morbide humor dat is dood. *An den text heran*!, zoals Ernst Robert Curtius hele college-zalen te Bonn in de jaren dertig toeschreeuwde.

Over invloed. Over andere schrijvers. ‘Gedichten in een map gevonden’ - dat thema, komt van af de romantiek vaak voor. Bij Stifter bijvoorbeeld heet een roman *Die Mappe meines Urgrossvaters.* De ‘map’ die plotseling opduikt geeft iets authentieks aan een publicatie en het laat de auteur ook toe ‘afstand’ te nemen. En *afstand* komt toch al heel vaak voor bij Komrij. Ironie is afstand nemen van je eigen ellende of je eigen geluk. Heine was daar een meester in. ‘Du bist gestorben und weisst es nicht’ schrijft Heine in zijn *Altes Lied.*

Het kan gemakkelijk en straffeloos gesteld worden: Komrij's verzen hebben meer weg van de negentiende eeuw dan de twintigste. In Komrij's bloemlezing *De Nederlandse poëzie van de 19de en 20ste eeuw in 1000 en enige gedichten* treft men zijn voorkeur voor de negentiende eeuw wel heel breed uitgemeten aan. Het is een beetje onthullend hoe Komrij's voorkeuren hun weerslag vinden in zijn eigen poëzie.

Niet dat Komrij copieert, dat niet. Daarvoor heeft hij zelf

te veel ideeën. Dat een dichter beïnvloed is, dat mag je nooit zeggen in Nederland. Toch is dat natuurlijk altijd zo. En is het een schande leergeld te hebben betaald aan bijvoorbeeld Heine? Men kan zich slechtere leermeesters voorstellen.

Oscar Wilde en Bosie.

Het thematische in Komrij's verzen is de voortdurende en doorlopende maskerade, de mystificaties, de fopperijen. Niet voor niets zal Komrij in zijn recente bloemlezing de vreemdsoortige verzen van J.J.L. ten Kate (toen hij nog dichten kon) uit *Braga* hebben opgenomen. Gerrit Komrij heeft voorts een reeds vaak in het openbaar uitgesproken voorkeur voor het 'lichte vers'. Het *light verse* dat in Engeland al sedert lang tot een volledig literair genre wordt gerekend maar dat in Holland óf voor inferieur is versleten óf beoefend werd op een wijze (cf. Buddingh') dat het genre verdebiliseerd aan de poëtische horizon verscheen. Oppervlakkig beschouwd is Komrij in zijn verzen geen 'verklaarder', de sociale academie is hem vreemd. Hij *verbergt* zijn gevoelsleven eerder in zijn verzen dan dat hij aan de lezer zieleroerselen verklaart.

Komrij is vooral een dichter die *mooi* dicht. Hier gaat de vergelijking met Von Platen ook op. Von Platen is de schrijver van enkele wonderschone versboeken, zijn *Ghaselen* wordt vaak - en niet geheel ten onrechte - voor 'geparfumeerde letterkunst' gehouden. Doch er zijn reukwaters van superieure kwaliteit. Von Platen - om maar eens een naam te noemen. Tot nu toe heb ik geschreven over vroeg-negentiende eeuwse invloeden. Toch zijn er ook latere. Achterop *Fabeldieren* liet Komrij zich eens met een jongeman afbeelden. Komrij verkleed als Oscar Wilde, de jongeman als Lord Alfred Douglas. Men kent de schrijnende affaire tussen beide heren: Wilde ging voor een bijzondere relatie met deze Lord het gevang in. Buiten het feit dat dit plaatje (opnieuw een *maskerade*!) een bijdrage levert tot de interpretatie van de homoseksuele aspecten in het werk van de dichter, geeft zij ook iets weer van een andere leesvoorkeur van Komrij: het fin de siècle in het algemeen en Wilde in het bijzonder (en Swinburne, niet te vergeten!).

Gerrit Komrij en Charles / foto: Lon van Keulen.

Via Wilde komen wij terecht op een ander belangrijk wezenskenmerk in de verzen van Komrij: de melancholie. In de *Reading Goal* heeft Oscar Wilde zijn melancholiek uitgestort. Doch de grootste melancholicus uit wellicht de ganse wereldliteratuur, Nikolaus Lenau (1802-1850, hij stierf als een krankzinnige), echoët ook vaak mee in Komrij's werk. De droom- en eenzaamheidssymboliek wordt door Komrij op een eclatante wijze voortgezet. Het ‘Je zat te dromen voor het vuur’ (*Maskerade*, p. 104) is Lenau bijkans in één regel samengevat. Wat het ‘woud’ bij Lenau is (onder andere in zijn *Sehnsucht*) komt bij Komrij gemoderniseerd voor. In *Capriccio* komt de uiterst gelukkige vondst voor van ‘We liepen op de Transformator Weg.’ (*Fiat Lux*, p. 127).

Komrij gaat heel ver mee in de traditie van de melancholie maar steeds, nèt op tijd, weet hij er mee te breken om zo het ouderwetse, het romantische-in-de-slechte-zin-van-het-woord te vermijden. ‘Wij liepen door het woud’, zou oubollig hebben geklonken. De ‘Transformator Weg’ maakt Komrij's vers hedendaags.

Komrij's verzen wijken in zoverre van de ‘klassieke melancholie’ af dat ze niet *moordend* of morbide zijn. Komrij ver-

stoort in zijn verzen vaak de gang van zaken. Niet alleen middels taalmiddelen maar ook door het verstoren van de versvorm. (Vreemde rijmen als ‘mensenleven’/‘hele scheve’ (*Slakkehuis*, p. 24).

Ik keer even terug naar *Fiat Lux* ‘De zon kwam op’. Gewoon - een klassiek beeld. Dit beeld wordt gebagataliseerd omdat de zon vergeleken wordt met ‘een sinaasappel’. ‘Een jonge god’ wordt een knaap genoemd. Maar direct erachter aan: ‘heet zoiets sedert Tachtig’. Het begrip ‘de jonge god’ is daarmee weer op de aarde neergekomen, zeker ook omdat de knaap met ‘zoiets’ wordt benoemd.

Komrij's poëzie is het voortdurend terugfluiten van de te grote ontroering. Emoties, belevenissen, sentimenten worden eruit gehaald, teruggeroepen of - en dat lijkt mij het beste woord ervoor: *verstoord.*

Steeds op tijd grijpt Komrij in wanneer een gedicht een archaïsche pastiche dreigt te worden. ‘We gaan vanavond naar de Zomertuinen,’ opent *Kloostertuin* (p. 29) heel archaïsch. Deze regel wordt ‘gered’ door de daarop volgende: ‘En planten erwtjes op de buik van paters.’

Komrij schrijft poëzie van een zeldzaam evenwicht. Elke regel die oudtijds aandoet, wordt in een volgende ontkracht en daarmee - ik zal het woord maar eens gebruiken: geactualiseerd. Bladzijde 28, eerste twee regels. ‘Je had een mooi hoofd en dito handen,/Jandorie spitse oogjes ook.(...)’.

In Komrij's vroege verzen (hij debuteerde in *Kaas en Brood*, het studentenblad van de Amsterdamse vereniging Olofspoort, 1963) is er nog sprake van gezelligheid, soms balorigheid maar vooral met - zo schijnt het mij toe - protest tegen de toenmalige poëzie. ‘Ik ben een vlieg, kruip gulzig in de aars/Van paarden - en ik kom er schuchter uit.’ In zijn laatste bundel *Capriccio* is hij in staat geraakt om superieure poëzie te schrijven. Superieur in de soort van: als de lezer denkt dat hij ‘het’ te pakken heeft, krijgt hij weer een klap op zijn kop. En toch, dat maakt *Capriccio* zo uitzonderlijk, het is behalve die steeds optredende verstoring toch ook nog eens superieure liefdespoëzie. ‘Ik luister toe hoe je begint te spreken: ‘Zeg op, m'n jongenlief, waar gaan we heen?’ luiden de twee laatste, prachtige, regels van *Tranen.*

De woordvoorraad. De vocabulaire. Komrij gebruikt vaak, en op vreemde plaatsen, ‘eigenaardige’ woorden. Dit komt de verstoring zeer ten goede. Bladzijde 17: ‘pluisfluwelen pakje’, ‘de fulpen jongen’, ‘dees' rode watertoren’, 61: ‘pantoffelen’, 132: ‘leverzuchtig’.

Foto: G. Bouma.

Zijn jargon leunt herhaaldelijk tegen het negentiende eeuwse aan: de Goethesche (Wertherse) doodsvocabulaire: ‘In de stille nacht,/Loopt het pad van de dood.’, ‘komen de doden er dansen’, ‘de kerker van zijn scalp’, ‘doodangst’, ‘de begraafplaats bij gene kerk’, enzovoorts. Toch is het niet écht Wertheriaans. Het is eerder

Gothisch-novelliaans. Komrij's dood neemt afstand van Werther en leunt vaak aan tegen Horace Walpole.

Dood intussen is een heel belangrijk lemma in zijn verskunst. Zijn 'dood' berust op een literaire traditie en functioneert eigenlijk heel 'onpersoonlijk'. Er is geen echte oorzaak voor al dat 'dodelijke' in Komrij's verzen. In ieder geval is er in zijn verzen geen autobiografische verklaring van (of: voor) de dood te vinden. Dood in zijn gedichten is veeleer een manier van zeggen. Het heeft alles, lijkt mij, te maken met schoonheid die vergaat. Dat maakt de dood ook zo licht, zo verteerbaar. Een aardig voorbeeld van Komrij's doodsbehandeling is te vinden op de omslag van zijn *Ik heb Goddank twee goede longen.* Op deze cover is een *putto* van Goltzius afgebeeld. De *liefde* is het enigszins vadsige ventje, de schedel waar het kereltje op leunt is de *dood.* De schedel? Inderdaad, de schedel die Goltzius onder de linkerarm graveerde, werd op Komrij's boek vervangen door een televisietoestel dat de letters *SOS* uitzendt.

Waar de dood net even te zwaar zou worden voor Komrij, wordt zij vervangen.

Een ander typisch woordgebruik bij Komrij zijn planten- en dierennamen. Iemand die een bundel *Fabeldieren* noemt, kan bijna niet anders. De dier- en planttraditie komt, zo meen ik, voor het eerst in hoge mate voor bij Engelse Pre-Raphaelites. De dierencultus bereikt vooral een grote hoogte bij de symbolisten, zowel de dichters als de schilders (de lezer denke bijvoorbeeld aan de rare pantervrouw van Knopff). In Philippe Jullian's voortreffelijke *Esthètes et magiciens* (vertaald als *Decadente Dromers*, 1973) leest men in het vijftiende hoofdstuk ('Bloemlezing van symbolistische thema's') niet slechts een schitterend commentaar op de symbolistische thema's rond de eeuwwende maar ook een verhelderende bijdrage tot het begrip van Komrij's verzen. De dichter voert in zijn gedichten op: agave, pijnboom, granaatappelbomen, giraffe, siderrog, ramskop, cactussen, kat, papaver, otters... en nog veel meer beesten en gewassen. Om maar te zwijgen over sprookjesachtige wezens en begrippen als: duivels, spoken, alruinen en dwergen.

Zo zijn we vanzelf op de 'toverkunst' gekomen. Heel aardig is het optreden van het *Pandora-effect.* Dat wil zeggen: de kast of de doos waar niets in zit. Reeds door Goethe werd dit thema gebruikt. Bij Komrij treffen wij het aan in *De Ladenkast* (p. 47) en veel later nog eens in *Het ijzeren bed* (p. 96). In het eerste gedicht wordt er in alle laden gesnuffeld (=de persoon, de 'geest' van de dichter), in het tweede gedicht wordt er behalve de ladenkast ook nog eens de (gespiegelde) spiegel (het 'Droste-effect') ingevoerd.

In Komrij's gedichten wordt heel veel verborgen, door middel van effecten, door symbolen, door rare dieren. En dat allemaal omdat de dichter zich niet direct bekend wil maken aan de lezer. Komrij's verzen zijn niet om de lezer duidelijk te maken wie hij is. Nee, zij moeten het de lezer zo moeilijk mogelijk maken om hem te ontdekken. De poëzie als schuilkelder.

wat Nordau afkeurde, als zijnde ‘ontaard’, vindt Komrij juist prachtig.

Over Komrij is allemachtig veel geschreven. Over zijn bezigheden als columnist, over zijn televisie-kritieken, over van alles en nog wat. Behalve over zijn verskunst.

Helaas - wil ik in dit geval zeggen - zijn de verzen van de dichter een beetje ondergesneeuwd. Over zijn bloemlezing is in een paar maanden tijd meer geschreven dan over zijn eigen poëtische bezigheid die zich toch al weer uitstrekt over meer dan zeventien jaar. De leeftijd van een mooie jongen. Toch zijn Komrij's gedichten hoogst interessant. Buiten het feit dat ik het grootste gedeelte erg mooi vind, zijn zij uniek. Soms schrijft Komrij gedichten die zo moeilijk lijken, dat men na herhaaldelijke lectuur tot het vermoeden geraakt dat zij wel eens niks zouden moeten of kunnen betekenen. Het zou goed mogelijk zijn. De symbolisten en de Parnassiens hebben genoeg gedichten geschreven met als enige doel dat zij niets zouden betekenen. Een zo duidelijk kenner van deze stromingen als Komrij, zal niet aan déze aspecten van het symbolisme voorbij zijn gegaan. Het gedicht op p. 48, *Een gedicht*, is Komrij's sterkste voorbeeld van een niks-gedicht. ‘De eerste regel is om te beginnen./De tweede is de elfde van beneden.’ Etcetera.

Symbolisme leidt tot decadentie. De lezer sla er Max Nordau's *Die Entartung* maar op na. In dit enge, maar tevens hoogst interessante, tweedelige boek (1892/1893) zal men Komrij - avant la lettre, uiteraard - dikwijls geëxposeerd zien. Maar De traditie die Komrij draaiende houdt, heeft in hem eigenlijk zijn enige hedendaagse vertegenwoordiger.

Aan elk artikel komt een eind, dus ook aan dit. Tot slot nog een paar opmerkingen. Ik heb geen moment de illusie gehad ook maar iets meer te kunnen dan wat *Materialien* aan te dragen. Een hoogstontwikkeld en eigenzinnig dichterschap zoals dat van Gerrit Komrij zou jaren studie vergen om er iets systematisch over te kunnen zeggen. Een woordonderzoek zou op zijn minst noodzakelijk zijn.

Ik kan Komrij's verzen lezen en herlezen maar ze helemaal doorgronden doe ik nooit. Als ik een luikje open heb gemaakt dan heeft Komrij al lang weer gezorgd voor een luikje daarachter! Indien ik bereikt zou hebben dat de dames en heren lezers op het spoor worden gezet van de *andere* Komrij, de dichter, en gaan beseffen dat er meer onder de zon is dan de gifpissercriticus Komrij - dan zou ik al heel tevreden zijn. ‘Je kijkt me aan, je ogen zijn als sintels/Die in de asla smeulen als

het wintert./Je lippen wijken aarzelend uiteen./Het is of je de spanning wilt verbreken.', schrijft de dichter in het reeds eerder genoemde, majestueuze, *Tranen.*

Het raadsel van hoe mooi een jongen kan zijn, is tevens het raadsel van de schoonheid in Komrij's verzen. Want dat Komrij van jongens houdt... welnu, dat kan geen twijfel meer leiden.

Het zojuist genoemde raadsel heb ik steeds bespeurd in het zacht-mooie snoetje van Bertrand de Lesseps. De schoonheid die vergaat - alsof ik Komrij het zie opschrijven. Bertrand is dood. Ik hoop maar dat de dichter Komrij de schoonheid van deze gestorvene inziet. Vandaar de foto.

Het gat van Gerrit Komrij
Emma Brunt

Een schrijver die aan één van zijn bundels met essays de titel meegeeft: *Daar is het gat van de deur*, houdt niet van zijn publiek. Komrij doet in dat opzicht een beetje denken aan puristische jazzmusici als Thelonious Monk of Miles Davis, die het liefst met hun rug naar de zaal stonden als ze speelden. Monk trok zich tussen twee nummertjes op de piano zelfs terug achter de coulissen: met het oliedomme publiek wilde hij niets te maken hebben. Zulke musici zouden met graagte willen vergeten dat zij hun geavanceerde accoorden staan te verspillen aan een stelletje primitieve lastpakken zonder oren aan hun hoofd. Eigenlijk diende het publiek uit hun afkerige ruggen op te maken dat het er beter aan deed de zaal zonder onnodig gestommel in het gangpad te verlaten. Het tegendeel gebeurt echter. De toehoorders houden vast aan de gedachte dat de voorstelling wel degelijk voor hun vermaak bedoeld is. Ze schrapen hun keel bij een moeilijke passage, ritselen met papieren zakjes, klappen rytmisch mee - uit de maat natuurlijk - en roepen om verzoeknummers. Het is om dol van te worden. Wat de getergde muzikant in zo'n geval zou kunnen doen is natuurlijk simpelweg zijn instrument inpakken en zélf het podium verlaten. Maar daarin schuilt nu juist de moeilijkheid: dat kan hij niet. En waarom kan hij dat niet? Omdat hij het geld nodig heeft? Zelf zal hij dat zeker van tijd tot tijd beweren. Maar de oorzaak van zijn dilemma ligt in feite dieper. Ook muziek voor fijnproevers moet wel eens in het openbaar tot klinken gebracht worden: een muzikant bestaat alleen bij de gratie van zijn publiek. Voor de schrijver geldt hetzelfde. Komrij houdt niet van zijn lezers, maar hij heeft ze... nodig. Het is onverdraaglijk. Hij heeft zijn publiek het gat van de deur gewezen, maar in plaats van op te hoepelen stromen de lezers door datzelfde gat in de deur naar binnen. En het ergste is dat hij daar zelf schuld aan heeft. Zijn geweten is niet brandschoon. Hij kan wel - net als Monk - zijn kunsten vertonen met de rug naar de zaal, en zich gedurende de voorstelling soms terugtrekken achter de coulissen, maar dat doet niets af aan het feit dat hij zelf op het podium is geklommen om te bewijzen dat hij prachtig kan schrijven. Niemand heeft hem daartoe gedwongen, en als hij het niet gedaan had zou het niemand zijn opgevallen. Maar nu hij het eenmaal zover geschopt heeft vindt hij de publieke belangstelling opdringerig. Het gat van de deur dat hij anderen dacht te wijzen is nu juist het gat waarvoor hij zelf gevangen zit.

Het aardige van Komrij is dat hij dit dilemma zeer goed doorziet, wat overigens niet betekent dat hij er een oplossing voor kan vinden. Zolang hij zichzelf eigenlijk te goed vindt om voor een lezerspubliek te schrijven is die oplossing ook niet te vinden. Er blijft onherroepelijk een tegenstrijdigheid in schuilen het geminachte publiek nochtans op zijn wenken te bedienen. Iedere letter die Komrij publiceert toont zijn achilleshiel. Maar hij neemt wraak, op allerlei manieren. De strategieën die hij voor het uitleven van zijn rancune heeft ontwikkeld zijn velerlei, ze maken het Komrij-proza tot wat het is: een valkuil voor de lezer.

Hij kan echter niet voorkomen dat hij zelf wel eens in de kuil dondert die hij voor anderen had gegraven. Hij is immers net zo hulpeloos verstrikt in het spel met voetgangels en klemmen als de lezer waarvoor ze eigenlijk bedoeld zijn. Zelfs meer, want de lezer staat altijd nog een souvereine onverschilligheid ter beschikking. Hij hoeft het stukje van Komrij niet te lezen, hij kan gewoon een ander paadje bewandelen en dan heeft de schrijver zich voor niks in het zweet staan werken. Op de momenten dat Komrij bevroedt dat zijn ingewikkelde grappen vooral ten koste van hemzelf gaan, maakt de haat voor het publiek wel eens plaats voor zelfhaat. Meestal duurt dat niet erg lang; het uitgangspunt van Komrij schijnt te zijn dat hij

weliswaar een lul is, maar dat degene die deze confessie beluistert altijd een nog duizendmaal ergere lul is. Waag het dus maar niet hem in zijn zelfdepreciatie bij te vallen: het zal je bezuren.

Wat zijn nu de meest opvallende manoeuvres die Komrij heeft uitgedacht om zich in zijn trotse maar onhoudbare stelling te handhaven? Kort gezegd komt het hierop neer - en bij die opsomming zal ik wel wat over het hoofd zien, want Komrij laat zich uiteraard ongaarne betrappen en is een meester in de verdwijn-truc - dat hij afwisselend poseert als *misantroop*, als *estheet*, als *nar*, en als *hoer.*

Gerrit Komrij laat zich, vasthoudend aan Hans Warren, door diens vriend de schoenen kussen. Foto: Lon van Keulen.

Als misantroop gaat hij door het leven op momenten dat hij de lezers verantwoordelijk stelt voor zijn dilemma, het is een variant op het klassieke: *publiek*, *ik veracht u.* Dat klinkt dan zo:

> Naastenliefde is 't omgekeerde van dapperheid. Wie alleen zijn naasten lief heeft, heeft ze lief om er beter van te worden, om het zichzelf zo gemakkelijk mogelijk te maken of om geen gezeur aan z'n kop te hebben. Hij is niet dapper. Ach, hoe 't mogelijk is je naasten lief te hebben terwijl je ze toch kan *zien* en *ruiken* is me 'n raadsel. Zelf houd ik van iedereen die zich op veilige afstand van mij bevindt. 't Liefst in een heel ander werelddeel.

Hij is zo benauwd dat het publiek niet in zijn mensenhaat zal geloven, dat hij een aantal - nogal doorzichtige - omkeringen gebruikt om te suggereren dat het in feite nog veel erger gesteld is met zijn misantropie dan het lijkt. Zo wendt hij voor dat hij wel degelijk een enkele maal in de ban raakt van ‘sociale ambities’ en ‘goede voornemens’, en komt dan op de proppen met ‘het goede voornemen’ om ‘op een kermis nooit bovenaan een duizelingwekkende roetsjbaan de kinderwagen, waarin ik de schattige, doddige drieling van de buurvrouw mee uit wandelen heb genomen, vast te houden’ en meer van dat menslievends. Opvallend is dat de voorbeelden die hij in die passage kiest allemaal betrekking hebben op vrouwen en kinderen: de misantropie ten opzichte van de vrouwelijke mens is kennelijk nog wat dieper geworteld dan die ten opzichte van mannen. Uiteindelijk komt in zijn stukje de aap uit de mouw: niet de *persoon* Komrij is een mensenhater, maar vooral de *kunstenaar* Komrij. De kunst en de literatuur zélf zijn misantroop. Alles is lelijk, de mensen, de ambtenaren, de plastic bloembakken, de kanariegele treinen en vooral ook de gebouwen:

> Alle gebouwen die de laatste dertig jaar zijn neergezet, zijn esthetisch alleen te genieten wanneer je er *bovenop* gaat staan: omdat dát de enige plaats is van waaruit je ze niet kan *zien.* De enige ambitie van de kunst is om overal *bovenop* te gaan staan: alleen dáár kan je ademhalen. Alleen dáár zie je de horizon. 'n Allerminst sociale ambitie.

De ultieme consequentie van zo'n standpunt is dat het alleen in eenzaamheid betrokken kan worden. Zodra Komrij bericht over de heerlijke vergezichten vanaf het dak van de wereld - in dit geval aan de lezers van zijn column op de achterpagina van NRC-Handelsblad - is het met zijn hooghartige rust weer gedaan: in drommen komen ze om hem heen staan om ook van het panorama te genieten. Ze lopen hem bijna onder de voet, daar op het topje van de Olympus. Ze maken snapshots met hun goedkope camera's, en stoten hem aan in hun enthousiasme. Kortom, ze behandelen hem als hun reisgids die ze daar met opzet naar toe gebracht heeft. Maar het was helemaal niet de bedoeling dat jullie hier met je lelijke tronies het uitzicht komen verpesten! roept de schrijver uit. O nee? Waarom heb je er dan niet over gezwegen? is het voor de hand liggende antwoord.

Komrij kan dan terugvallen op de tweede strategie die hij tot zijn beschikking heeft: het dédain van de estheet die weliswaar gedwongen is op de menselijke mestvaalt te verblijven - net als de rest - maar de gave heeft om daar bloemen te zien bloeien die aan de waarneming van anderen ontgaan. Hij ontdekt het schone, en doet dat bij voorkeur op plaatsen waar niemand nog heeft gezocht. Een niet gering aantal

columns is gewijd aan besprekingen van bibliofiele, schaars - of niet - verkrijgbare boekjes. Het zijn prachtige vondsten die hij zijn lezers presenteert: ik lust tenminste wel pap van de beschrijving die hij geeft van boeken over leven en streven van de vlo, boeken die een utopische of juist gedoemde toekomst oproepen, catalogi van boeken die niet meer te koop zijn - slechts berekend op machteloos watertanden - en catalogi van boeken die *helemaal nooit hebben bestaan.* Over die laatste categorie - een Bibliotheca Chimaerica - schrijft Komrij:

> Maar wat brengt iemand er toe het bestaan van niet-bestaande boeken te suggereren? Twee drijfveren, en ik zal ze niet laken, want ze hebben nog immer tot bloedvergieten geleid, noch tot de diepe verslagenheid waarbij zelfs het licht van de zon bleek lijkt en het dwalen over een nachtelijk kerkhof tot een verkwikkende uitspanning wordt. De eerste drijfveer is plaagzucht, de tweede speelzucht.

Ik weet echter nog wel een derde drijfveer die me vooral op Komrij van toepassing lijkt: jaloerse bezitsdrift. Geen boek behoort zozeer toe aan de eigenaar als het boek dat door die eigenaar zelf verzonnen is. Niemand zal het ooit inzien, niemand zal ooit met zijn ongewassen tengels de bladzijden ervan beduimelen. Het is van jou, en de suggestie dat het echt bestaat dient ertoe de anderen jaloers te maken op schatten die altijd onbereikbaar voor ze zullen blijven. Op die manier toont Komrij iets van zijn fabelachtige eruditie: hij stalt boekjes uit die bijna niet te vinden zijn. Als hij er eentje tussen zou stoppen dat wérkelijk niet bestond zou het niemand opvallen. Wie kan hem controleren, behalve misschien nog twee of drie bibliofielen met een precies gelijkgerichte belangstelling? Zijn esthetica is indrukwekkend, epaterend, en verblindend, maar te bekritiseren is die niet. Wat hij ermee aantoont is een moedeloos makende voorsprong op esthetisch gebied die niemand ooit nog zal kunnen inlopen. Wat dat betreft doet hij een heel klein beetje denken aan Maarten 't Hart - ook al zo'n fenomeen van belezenheid - maar waar 't Hart één en al onbevangen mededeelzaamheid is, en niets liever doet dan zijn lezers direct naar de bron voeren zodat ze met eigen ogen zijn vondst kunnen zien, houdt Komrij ze erbij weg. Hij wil de lezer niet vooruit helpen: hij wil zijn eigen voorsprong houden.

Graag voeg ik hier aan toe dat ik deze drijfveer al evenmin te laken vind als de plaagzucht en de speelzucht die Komrij noemt, en die hemzelf ook zeker niet vreemd zijn. Alleen heeft zijn neiging om als een kloek op het nest met de gouden eieren te blijven zitten toch zo nu en dan wel merkwaardige consequenties. Met name als hij zijn esthetische kieskeurigheid richt op het literaire werk van anderen en dat gaat recenseren, wreekt de - opzettelijke - vaagheid van zijn esthetische criteria zich enigszins.

Neem nu eens zijn recensie van Mulisch' *Oude Lucht.* Hij volgt daarin een - op zichzelf heel aantrekkelijke - methode: hij drukt de eerste regels van het boek af, en gaat dan uiterst nauwkeurig na of de schrijver zich wel precies genoeg heeft uitgedrukt. Meestal valt het proza dat hij onderhanden heeft dan al snel door de mand. Opgeroepen beelden blijken niet echt *gezien* te zijn - ze zijn alleen maar bedacht, achter de schrijftafel - en het resultaat is een dolkomische potpourri van tegenstrijdigheden die van het betreffende boek niets heel laat. Bij Mulisch is dat waarschijnlijk even terecht als bij andere schrijvers - ik heb het boek niet gelezen - maar in die recensie toont de methode toch zijn beperkingen. Want wat is er mis met de eerste zinnen in *Oude Lucht*? Onder andere dat de ‘verteller’ steeds van standpunt wisselt: dán zien we de

hoofdpersoon weer eens van dichtbij, dán weer van veraf. Zo rust de blik van de 'verteller' op een onverlicht pad tussen de bomen, en het volgende moment zweeft hij als een adelaar boven het landschap om in één machtig overzicht het hele eiland waarop de hoofdpersoon zit van verre te beschrijven. Dit nu wekt de irritatie van Komrij. Mijns inziens is dat alleen gerechtvaardigd als Komrij van mening zou zijn dat het wisselen van standpunt door de 'verteller' in een boek een heel afkeurenswaardige zaak is. Dat zegt hij echter nergens en waarom zou hij ook. Het begin van Mulisch' roman is filmisch: hij laat de camera *inzoomen*, rijers maken en hijst hem tenslotte aan boord van een helicopter voor een *totaalshot.* Wat is daar tegen? Zolang Komrij dat niet uitlegt - door zijn eigen criteria expliciet te maken - wordt dat niet duidelijk. Hij vindt het smakeloos, en we moeten dat maar aannemen omdat... omdat... ja, omdat het Komrij is die het zegt.

Komrij heeft de esthetiek exclusief in pacht, en hoe minder hij de lezer aan zijn neus hangt waar dat op gebaseerd is, des te minder hoeft hij te vrezen dat er wat op af te dingen zal zijn. Ook in andere columns - die niet aan de schoonheid, de kunst en de literatuur gewijd zijn - is er sprake van die opzettelijke dubbelzinnigheid en vaagheid. Komrij scheldt op namen, instellingen en situaties - buitengewoon onderhoudend en vaardig doet hij dat - maar *aantonen* en *uitleggen* waarom zijn woede gerechtvaardigd is, dat is er bijna nooit bij. Zelden kun je hem op een onomwonden standpunt betrappen dat zo geformuleerd is dat het zich voor weerlegging leent.

Wat leren we bijvoorbeeld uit de geestdriftige scheldpartij op Emmy van Overeem? Dat ze een bril draagt, bijgevolg niets ziet met die bril op haar voorhoofd, dat ze verkeerde schilderijtjes koopt in Polen, en dat ze iedere zelfspot ontbeert, kortom, ze heeft geen smaak! Maar dan ook totaal geen smaak!!! Voor de slechte verstaanders wil ik hier onmiddellijk aan toe voegen dat deze constatering mij geheel juist lijkt, dat ik van de twee stukjes over Emmy van Overeem onmatig genoten heb, dat ik er geen letter aan veranderd zou willen zien, en dat het te wensen ware dat er in Nederland meer schrijvers rondliepen die hun gram zo verdienstelijk weten te halen als Komrij. Iemand die Emmy van Overeem kan typeren als de 'Hadewych van Disneyland' en als toegift nog meldt dat zij - deze 'Trol van Lourdes' - 'broeder Maasbach, de Oeteldonkse kruidendokter, en Greet Hofman' in zich verenigt, zo iemand heeft recht op een open doekje. Dat krijgt hij dan ook regelmatig en dat is de reden dat ik op zijn stilistische vaardigheden niet inga: die zijn voldoende geprezen. Wat me meer interesseert is zijn vaardigheid om achter zulke rookgordijnen van verbaal vernuft zelf met succes schuil te gaan. Helaas, zo effectief is deze ontsnappingspoging, zo ondoordringbaar is de nevel, dat de toeschouwers - nog steeds niet wijzer geworden - vrolijk allerlei motieven en bedoelingen op de flarden mist beginnen te projecteren. Men is het met de kunstenaar eens, men had het zelf niet beter kunnen zeggen. Bijval alom. Hij kan zich geheel en al begrepen voelen.

Bijval is welkom, maar het begrip bevalt hem minder. Juist bijval wordt door hem benut om z'n eigen superioriteit nog eens extra te onderstrepen met een ferme uithaal naar zijn lezers te doen. Opnieuw zit Komrij voor het gat van eigen makelij: hij staat weer eens met zijn rug naar een volle zaal. Nu wordt het tijd voor de derde pose, die van de nar. Als de kunst dan toch een volksvermakelijkheid moet zijn, dan kan de kunstenaar zichzelf maar beter de zotskap opzetten. Komrij schrijft:

Men kon wat dat betreft in het Concertgebouw, in de Nacht van de Poëzie, aan zijn trekken komen; meer dan veertig boodschappers trokken voorbij, elk met een unieke visie op de wereld en het ik, of, wanneer het om Vlamingen ging, op de ziel en het vrouwelijk schaamdeel, je kon je oren niet geloven. Je was weer voor een jaar of tien gesticht.
(*Papieren tijgers*, pag. 157)

> Wie in Nederland schrijft of... iets doet wat daar voor doorgaat, is 'n ongelukkige. Hij is de paljas van de markt. 't Belangrijkste is dat hij danst, springt en vernuftig op zijn hoofd kan staan, een indrukwekkende poos. Zijn schrijven is bijzaak. Literatuur is er om het publiek van zijn *taedium*

> *vitae* te verlossen. Maar het is, zoveel is duidelijk, alleen door *moord* dat je iemand van zijn *taedium vitae* afhelpt. De schrijver weet dit. De schrijver, evenwel, is laf. Hij moordt niet, maar danst en springt en staat ongekend lang op zijn hoofd. Eilieve, het applaus houdt hem in leven... De schrijver, die 'n schim is van wat de schrijver eens was, lost op in 't niets wanneer hij zijn publiek niet langer voordanst en voorzingt.

Het publiek behagen is overigens nog niet zo slecht en verdorven in de ogen van Komrij als het streven om andere *schrijvers* te plezieren, maar beide verleidingen voeren tot een hels bestaan. Het klagen neemt dan ook schier geen einde:

> Het is gruwzaam, het publiek. Het categoriseert, etiketteert, compartimenteert. Je wordt voor *amusant* versleten, ook als 't amusante nooit je oogmerk is. Je bent een clown, al klinkt je lied ook treurig als de oostenwind in 'n holle boom.

Komrij merkt over deze misstand op dat het niet de taak van de schrijver is om forums af te hollen, en gekke bekken te trekken voor volle zalen:

> Het is zijn werk om thuis te zitten. Om te tobben over zijn komma's, onder meer. Om te poetsen aan de glans van zijn beelden. Om zijn weelde te hullen in eenvoud. Om zijn adem te vangen in zinnen. Om, terwijl het bloed onder zijn nagels vandaan springt, niemand te behagen dan... de muze.

Op zulke momenten geeft Komrij de schuld aan de anderen: het publiek dat staart als naar een aap in een kooi, de organisatoren van culturele evenementen, en zelfs de regering, het parlement, de socialisten die niet weten wat de kunst toekomt, Ome Joop in persoon... enfin, wie niet eigenlijk. Maar toch is er iets te horen van het besef dat hij ook zélf de narrenkap niet altijd smaadt; hij laat zich wel eens ‘verleiden’ zoals hij dat noemt, en verder... verder moet hij toch ook leven: ‘De schrijver, evenwel, is laf.’ Komrij zou natuurlijk best ongehinderd aan zijn komma's kunnen prutsen, ware het niet dat hij van die bezigheid wil kunnen bestaan. Op dat punt gekomen openbaart zich dezelfde ambivalentie bij Komrij die hij steeds tegenover de kunst en zijn eigen positie daarin als schrijver aan de dag legt: hij wil niks met de buitenwereld te maken hebben, maar hij kan ook niet zonder. Hij wil alleen de muze behagen, maar hij wil ook gelezen worden en is niet ongevoelig voor de overweging dat er brood op de plank moet komen. De eisen die hij stelt - o zo dubbelzinnig, o zo vaag - aan een cultuurbeleid weerspiegelen die ambivalentie. Enerzijds vindt hij dat politici zich niet met de kunst moeten bemoeien, anderzijds ergert het hem dat ze de kunst laten verrekken. Komrij schrijft:

> Toen de minister van CRM, Til Gardeniers, onlangs bekend maakte dat ze 5 miljoen extra voor *kunst* beschikbaar stelde, bleek dat geld bestemd te zijn voor het poppentheater, voor kleine dansgroepen en mimekunstenaars.

Vreselijk, vindt Komrij, en terecht, en getergd vraag hij zich af waarom boetseren in het bejaardenhuis iets met kunst te maken zou hebben:

> Goed, ook *ik* vind dat iedere bejaarde het recht heeft om naar hartelust te kliederen, maar om op zoiets een kunstbeleid te baseren? Om zichzelf

> daarvoor op de borst te slaan? Vindt het ministerie van CRM *werkelijk* dat ze de kunst stimuleert, wanneer een handjevol kinderen versteld staat van de nieuwste kunstjes van opa?

Je ontkomt hier niet aan de indruk dat Komrij wél denkt dat een *beter* kunstbeleid mogelijk zou zijn - dat een kunstbeleid überhaupt mogelijk zou zijn - en dat iets van die 5 miljoen beter besteed zou zijn aan een echte kunstenaar. Aan Gerrit Komrij bijvoorbeeld. Nu zou ik hem dat niet misgunnen, maar toch begrijp ik niet hoe zo'n vergeeflijk pleidooi voor eigen belangen te rijmen is met de hautaine afwijzing van iedere overheidsbemoeienis met kunst die hij in andere columns ten toon spreidt. De overheid snapt er niks van. De overheid moet vooral zijn kiezen op elkaar houden. Ambtenaren en politici zijn gespeend van iedere fantasie en kunstgevoeligheid. Het kan slechts hun taak zijn om er 'in de grootst mogelijke bescheidenheid, op toe te zien dat de kunstenaars niet verhongeren - verder niets'.

Veel van wat Komrij in zijn bespreking van het cultuurdebat opmerkt snijdt wel degelijk hout. Dat neemt niet weg dat er iets tegenstrijdigs schuilt in zijn wens om gesubsidieerd te worden - want dat is het heus, als de overheid kunstenaars gaat onderhouden - en tegelijkertijd dezelfde overheid met wantrouwen en minachting te overladen. Hoe moet de overheid beslissen over kunstsubsidies als zelfs het - desnoods onoordeelkundig - spreken over kwaliteitscriteria Komrij als godslasteringen in de oren klinkt? Moet Emmy van Overeem ook een literair stipendium krijgen, of Lidy van Marissing? Of is dat geen kunst? En wie zal dat uitmaken als de overheid - per definitie stompzinnig als ze is - zich nergens mee mag bemoeien?

Zó leest Komrij de politici de les:

> Geen regering, socialistisch of niet, bezit het vermogen avant-gardes uit de grond te stampen, geen politicus kan zich ooit inzetten voor grensverleggende kunst. Het zijn te allen tijde de *kunstenaars* die die grenzen verleggen, en een avant-gardist heult nimmer met de macht. Avantgardisten, waarde heer Den Uyl, zijn aldus geheten (achteraf!) omdat ze een bittere stormloop ondernamen tegen de voorkeuren van hun tijd en tegen de heersende elite. (...) Ze beukten hun hoofden, tot bloedens toe, stuk op de muren van de macht. Ze werden bespot en uitgelachen, niet begrepen door het publiek en door regeringen gevangen gezet. In het gunstigste geval hing er een ijzig stilzwijgen om ze.

Welnu Komrij, als dat de bedoeling is, waar klaag je dan zo over? Laat die bejaarden rustig boetseren, laat Til maar ongestoord kakelen, en schrijf je verzen, maar beklaag je niet. Hoe was het ook weer? 'Een avant-gardist heult nimmer...' enzovoort.

Ik denk - maar ik kan het mis hebben - dat Komrij eigenlijk vooral geërgerd is over het feit dat hij dit onverzoenlijke credo niet altijd naleeft, en dat hij zelf wel degelijk bezwijkt voor de verleidingen van het narrenbestaan: geld en applaus. Dan trekt hij zich terug op de laatste versterking: de pose als hoer. Op zulke momenten wil hij niets weten van allerhande gevoeligheden, en benadrukt - zoals in het interview met Bibeb in VN - dat 'goeie literatuur nooit uit edele motieven ontstaat', maar uit 'wraak, haat en afkeer'. Het hoerige zit hem in de koketterie waarmee Komrij zich schikt in de rol van nar die het publiek vermaakt dat eigenlijk zijn 'mindere' is. In zo'n stemming schept Komrij er behagen in zich voor te doen als een karakterloze opportunist. Hij schrijft:

> Wanneer we in een gezelschap van vegetariërs onze zachtaardige muts opzetten, en in een kamer vol kannibalen een met bloed doordrenkte slagersmuts, dan zijn we niet alleen hypocriet, maar ook toneelspelers.

Ik heb, zolang ik me mijn leven herinner, toneel gespeeld en beschouw dientengevolge het toneel als de hoogste der kunsten. (...) Ik verzamelde 'n collectie mutsen, zette elke morgen de

muts op die 't beste bij mijn omgeving paste, en 's avonds weer een andere
muts. En zie, wat te verwachten viel gebeurde: ik schopte 't een heel eind.
'n Toast op de hypocrisie!

Tekening: Siegfried Woldhek.

Dat is de Komrij die - zoals hij beschrijft in het interview dat in dit BZZLLETIN staat afgedrukt - alleen 'lijdelijk' verzet biedt: je laat de mensen maar kletsen en je lacht in je vuistje. Of weent een beetje, wat maakt het uit. De wereld berust op bedrog, en het gemakkelijkste is om de mensen wijs te maken dat je de Jolly Joker bent, dan kan je tenminste rustig je eigen gang gaan.

Die pose wordt de laatste tijd een beetje dun, zoals ik in hetzelfde interview kon constateren. Komrij heeft niet altijd meer zin om van zijn optreden een doldwaas nummer te maken. Hij wil langzamerhand wel eens een keertje serieus genomen worden, en om dat te bereiken slaat hij zowaar aan het uitleggen. Ja, af en toe hecht hij er aan om goed begrepen te worden. Het is een mirakelse ontwikkeling die hemzelf nog het meest schijnt te verbazen. De afzijdige estheet en misantroop draait zich een kwartslag naar de zaal, en de buitelende circusartiest gaat even op zijn voeten staan en verandert in de moralist die onder elke zotskap schuilgaat. Als hij zo doorgaat worden de gedichten misschien minder 'leeg' en de columns minder 'leuk'. Is dat winst? Ik denk van wel, maar dat is natuurlijk een kwestie van smaak. De meest 'persoonlijke' gedichten van Komrij bevallen mij beter dan de misschien meer 'volmaakte' lege vorm, en zo vergaat het mij ook bij de columns: het virtuoze verbale geweld boeit me aanzienlijk minder dan de stukjes die meer rechtstreeks berichten over zaken die niet alleen de hersens maar ook de gevoelens van Komrij beroerd hebben. Ja, ik mag graag zo nu en dan het schildpaddenkopje van Komrij onder het dikke pantser uit zien komen. Vermoedelijk verdenkt hij de mensen er van dat ze nu juist op zo'n onvoorzichtigheid zijnerzijds zitten te wachten teneinde zijn kop er af te hakken. Dat kan zijn, maar dat hebben ze al zó vaak vruchteloos geprobeerd, dat Komrij nu toch wel zou kunnen weten dat die nek van hem taai genoeg is om een stootje te kunnen velen. Maar stel dat hij besluit de rest van zijn

schrijversleven met de rug naar het publiek te blijven staan - afgewisseld met adembenemende sprongen en goocheltrucs om de aandacht af te leiden - dan voorspel ik hem dat het moeilijker en moeilijker zal worden om die poses overtuigend over het voetlicht te brengen. De verguizing van een zaal trotseren, dat is kinderspel, vooral als je niet anders had verwacht dan domme misverstanden. Je bekogelt het publiek gewoon met zijn eigen rotte tomaten. Nee, het is het applaus dat deze slimme strategieën ontoereikend maakt. Een kunstenaar die zich afwendt van een zaal vol klappende mensen ziet er pathetisch uit. Zelfs een beetje belachelijk. De wraak van het publiek is dat het gretig je boekjes koopt en leest, Komrij, daar is geen kruid tegen gewassen. Een volle bak voor iemand die dacht iets op de planken te zetten dat zo exclusief was dat maar een handjevol mensen er de aardigheid van zou inzien, wat een ironie! Ik zie met belangstelling uit naar de volgende column in de krant, die zal vast weer druk gelezen worden.

De treurbuis van Gerrit
Komrij als radio-en televisiefenomeen
Ad Kooyman

De kop van dit artikel is in zoverre onjuist, dat de suggestie wordt gewekt dat Komrij in de loop der jaren ook actief is geweest op onze radio en televisie. Toegegeven, hij heeft er wel eens iets op gedaan, waarover straks meer, maar radio en televisie kent hij toch in eerste instantie als criticus, als luisteraar en kijker, en niet als ‘performer’.

Daarom dan ook dat dit artikel vooral ingaat op Komrij als radio- en televisiecriticus, als een type dat haast altijd vóór radio en televisie heeft gezeten, en niet erachter. Als televisiecriticus maakt Komrij zijn debuut op 19 januari. Hij start dan met een dagelijkse column in NRC-Handelsblad die hij voortzet tot 31 december 1976.

Hij is een gewaarschuwd man. Zijn voorganger, Henk Hofland, heeft, toen hij ermee stopte, erop gewezen dat het werk van een televisiecriticus vele gevaren met zich meebrengt, en dat de dagelijkse consumptie van het televisieaanbod op den lange duur haast onvermijdelijk tot ernstige vormen van drankmisbruik, mishandeling van de huisgenoot of steeds vaker terugkerende aanvallen van agressie of lethargie leidt. Tenzij de criticus erin slaagt zich af te schermen van het medium en alles uiterst gedistancieerd waar te nemen, alsof het om een aquarium gaat waarin af en toe hoogstens enige beroering ontstaat.

Komrij laat zich door dit alles niet afschrikken (misschien was hij al aan de drank) en komt met NRC-Handelsblad overeen, dat hij 1 jaar lang de televisiekritiek zal doen.

Wat direct al aan zijn eerste kritiek opvalt, is zijn kernachtigheid, zijn neiging om onmiddellijk ter zake te komen en zich niet te verliezen in omstandige beschrijvingen of vage speculaties over de bedoelingen van de programmamaker(s) of de desbetreffende omroep. Het programma, de sfeer, de boodschap, de formule wordt direct op zijn plaats gezet. Na een paar zinnen weet de lezer al waar hij aan toe is. Zijn eerste televisiekritiek, op 19 januari 1976, luidt als volgt:

> Ik heb zaterdagavond voor het eerst als gehonoreerd geweten van u, dierbare lezer, naar de jammerkast of de mechanische treurbuis die televisie heet gekeken, en ik moet u zeggen, het beviel me best. Het was ook een stichtelijke avond; eerst heette een beschaafde juffrouw me heel hartelijk welkom en toen ik overschakelde naar een ander net was er weer een juffrouw die zelfs ‘Dag dames en heren’ zei. Ook hadden we een echte pauze, waarin we iets mochten nuttigen, terwijl alles tòch op een civiele tijd was afgelopen. Nee, ik vond het echt Hollands en vertrouwd.

Het was, verdomd als het niet waar is, net of je in de kerk zat.

> Allereerst kwam op de NCRV, de omroep van de tekst: ‘En God schiep de mens naar zijn beeld, naar het beeld Gods schiep Hij hem’ (Gen. 1:27), Ted de Braak binnenhuppelen die ons allerlei van die menselijke evenbeelden toonde, zodat ik nu eindelijk weet hoe God eruit ziet: Hij is iemand die een minuut aan een paraplu kan hangen, met een valhelm op machtig veel kopjes en schoteltjes op elkaar weet te stapelen en zichzelf reuzenoren aannaait, zogeheten Wonderoren. Maar waar ik de NCRV nog dankbaarder voor ben is dat zij mij door een spel, waarin

> evenbeelden Gods die weer sprekend op ándere evenbeelden Gods leken, een spel dat origineel genoeg De Druppel heet, voor het eerst van mijn leven de vierkantswortel van God heeft laten zien.
> Ten overvloede bewees daarna een zangeresje door het zingen van 'Hij had een rumba in zijn ogen, hij had een tango in zijn stem, hij had een samba in zijn armen' dat bij God niets onmogelijk is.
> Op het andere net huppelde een voorzanger van de KRO binnen. Hij presenteerde 'De nieuwe BB-kwis', wat betekende dat we nu midden in een roomse eredienst zaten. Wij weten allen dat de roomsen lang niet zo tekstvast zijn en er in hun kerk maar een potje van maken, zodat deze 'vernieuwde' kwis onmiddellijk begon met een cursus Raden van Heilige Teksten: de kandidaten moesten de juiste vervolgregel kiezen van een liedje dat plotseling stokte, gezongen door misdienaren. Het uitdelen van tastbare prijzen was vervangen door een magische handeling: Berend Boudewijn scheurde voortdurend cheques uit een chequeboek en diende die als hosties toe. In de slotronde moesten de kandidaten kaartenhuizen bouwen, die allemaal in elkaar stortten, net als de roomse kerk. De hosties waren op.

Deze kernachtigheid is symptomatisch voor alle kritieken. In tegenstelling tot het overgrote merendeel van zijn collegae gaat hij er doorgaans hard tegen aan, zonder veel omhaal van woorden of de quasi-objectiverende wolligheid die kenmerkend is voor vele vakbroeders die, uit angst om Hilversum voor het hoofd te stoten, hun kritiek wegmoffelen achter tal van gemeenplaatsen en hoogstens de desbetreffende omroep durven te noemen (de KRO vergastte ons op de volgende programma's, de NCRV vulde het scherm als volgt, enz.).

In een geheel ander verband bij zijn verdediging van Gied Jaspars die vanwege beledigende opmerkingen aan het adres van de toenmalige TROS-directeur, de heer Leeman, voor de rechter was gedaagd, motiveert hij zijn voorliefde voor kernachtige kritiek nog eens uitdrukkelijk:

> Er blijven (gelukkig) mensen die kernachtigheid verkiezen boven woordenbrij, open vizier boven omtrekkende beweging, eerlijkheid boven valse hoffelijkheid.
> Duidelijkheid, scherpheid is een kwestie van intelligentie. Beledigde partijen zijn doorgaans niet zozeer beledigd door de scherpte van de woorden die ten aanzien van ze worden gebruikt, dan wel door het besef tegenover iemand te staan, wiens intelligentie niet aan voor hun begrijpelijke, vatbare normen beantwoordt.
> In dit licht bezien geef ik de voorkeur aan de woorden *gangsterfiguren* en *oninteger*, zoals door Gied Jaspars in *De Limburger* van 31 augustus d.d. ten aanzien van de heren Leeman van de Tros en Out van Veronica gebezigd, boven die van iemand die nogal lichtvaardig met de wet omspringt en zijn publiek het ene belooft en het andere geeft, zoals de heer Leeman van de Tros zelf.
> Jaspars woorden zijn symbolische woorden, niet meer dan kernachtige etiketten. Zo kan men een vierjarige appeldief gerust een lelijke boef noemen, al heeft het schaap nog nimmer een brandkast geopend, en zo is een vrouw die zich vier maanden niet heeft gewassen met recht een smerig zwijn, ook al heeft ze geen krulstaart.
> Duizenden malen 's daags wordt met dergelijke kernachtigheden lucht gegeven aan ongenoegen; en dit wel bij uitstek in de wereld van omroep, amusement, theater, kunst. Die woorden worden daar zo dikwijls gebruikt dat ze hun alleroorspronkelijkste oerbetekenis al sedert onheuglijke tijd hebben verloren. Als alle ‘gangsters’ van één jaar zich hier beklaagd zouden hebben, zat de ganse juridische stand van Nederland nu in het gekkenhuis, overwerkt en dolgedraaid.
> Het is *nodig* zulke woorden te gebruiken, want er is veel mistig gekwek en onderhuids gefluister dat vaak oneindig beledigender is, maar waar niemand iets tegen kan doen. Dikwijls zijn de Diplomatie & de Keurigheid kwetsender, pijnlijker, sluipender van gif dan een scheldwoord.
> Het is *nodig* zulke woorden te gebruiken, anders zouden de aldus geëtiketteerden ongestraft hun gang kunnen gaan, zouden ze schurkendaden plegen en eremedailles krijgen; zouden ze landen bezetten en als bevrijders worden bejubeld; zouden ze dieven zijn en weldoeners heten.
> Natuurlijk, hun eremedailles *krijgen* ze, bevrijders en weldoeners zullen ze heten, maar we moeten koste wat het kost vechten voor het recht ze althans te *noemen* bij hun naam. We moeten het recht blijven behouden om als hinderlijke luizen te trippelen op de olifant.

De - in deze verdediging geformuleerde - opvattingen vindt men terug in al zijn kritieken. Komrij haat het behoedzame gruttersproza van de doorsnee televisiekritiek. Voor hem is deze kritiek allereerst het verslag van een strikt persoonlijke ervaring, met alle emoties, agressie, vreugde en leed van dien. Het is de taak van de criticus om deze gevoelens kernachtig onder woorden te brengen. Deze opvatting leidt er toe, dat hij de lezer voortdurend deelgenoot laat zijn van zijn strikt persoonlijke

opvattingen en emoties. Hij troont hem als het ware mee door de dalen en hoogtepunten van een televisieavond.

Deze on-hollandse benadering van de televisie komt wellicht het scherpst naar voren in zijn televisiekritiek van 4 maart 1976, waarin hij, zonder het programma van de vorige avond zelfs maar te noemen, de lezer deelgenoot maakt van zijn radeloosheid over zoveel onbenul in zo korte tijd:

> Ik weet, lezer, over de laatste televisie-avond geen zinnig woord te zeggen.
>
> Niets.
> Hoezeer ik er ook mijn best voor heb gedaan, het ging niet. Ik heb eerst, om de gierende leegte die door het programma-aanbod in mijn hoofd was ontstaan te bestrijden, maar eens stevig gesoupeerd. Er stond al geruime tijd een ossestaartsoep te zinderen op het gas; ik schepte mezelf drie borden vol. 't Was voorwaar geen hospitaalsoep - er dreef zo'n keur aan vette ogen op, dat een brillewinkel er prompt jaloers van was geworden. En ook was ze niet getrokken van een gevierendeeld en door Simon de Wit gedistribueerd achtereinde van een Nieuwzeelandse batterijos, nee, ik had een waarachtig aardgebonden staart genomen, een eerlijke scharrelstaart.
> Mijn buik was vol, maar mijn hoofd bleef leeg.
> Ik rende daarop naar de zolder en bleef er een half uur lang met mijn tenen aan een van de balken hangen, met mijn hoofd rechtstandig neerwaarts, om Nieuw-Zeeland toch nog een plezier te doen.
> Mijn hoofd werd rood, maar bleef ook leeg.
> Ik liep naar beneden, at opnieuw vijf borden van mijn landelijke soep, strompelde weer naar de zolder en bleef daar anderhalf uur onbeweeglijk op mijn kop aan de balken hangen.
> Mijn hoofd werd donkerrood, vervolgens paars, maar bleef leeg.
> Met mijn laatste krachten sloop ik weer naar beneden, en zocht vertwijfeld of zich niet tòch een afdruk van enig programma in een uithoek van mijn schedeldak had gesteld.
> Leeg.
> Ik heb daarop 24 suikerklontjes genomen, toen twee cocaïnepillen in mijn oren gestoken en me tenslotte met een roestige naald volgespoten met driekwart liter Algerijnse wijn, maar ik wist geen zinnig woord te bedenken.
> Wel zag mijn hoofd intussen groen en terra-cotta en okergeel.
> Het is nu diep in de nacht, uren later, en er komen zowaar wat zinnen door mijn hoofd spoken, flarden waarvan de herkomst mij onduidelijk is.
> ‘Een kanten sluier met zilvergebloemte doorweven, die aan het kapje was vastgehecht, hing glanzig en luchtig over hals en schouders.
> Haar kleed, van zwart fluweel, was lang en ruim, met wit dons omzoomd, en hing van voren open, opdat het prachtig onderkleed van wit zilverlaken niet gans onopgemerkt gedragen zou worden’.
> En daartussendoor dringen zich, terwijl buiten de nacht overgaat in een onbestemde grauwheid, dichtregels op over de witte waterlelie en de zachte krachten die zullen winnen en het mezennestje dat is uitgebroken.
>
> Maar verder niets.

Ook uit deze kritiek blijkt dat de televisie voor Komrij veel méér is dan alleen maar een kastje om naar te kijken. Televisie is voor hem ook een sfeer, een emotie, een mentaliteit, een pseudo-religie, compleet met priesters, misdienaars, pauzen,

heiligen, verdoemden en misleide gelovigen. Vaak omschrijft hij de televisie 'als het medium van een nieuwe kaste die het heeft gemonopoliseerd en voortdurend manipuleert'.

In zijn kritiek van 28 januari zegt hij hierover:

> 1. De tévé schept een nieuwe feodale klasse.
> 2. 'n Landeigenaar stapte in oude tijden, wanneer hem de lust bekroop, in z'n trojka en maakte een rondrit langs zijn pachters. Zich van zijn edelmoedigheid bewust trad hij over de drempels van zijn nederige boerderijtjes en behandelde de bewoners uit een soort gunst of ze mensen waren. De akkerlieden zetten hem het beste voor wat ze hadden, hij proefde ervan, deelde mee dat de pachtsom verhoogd zou worden en verkrachtte en passant de beide dochters van de boer. Thuisgekomen zegt hij tot z'n allervoornaamste vrouw: 'Ik had vandaag mijn *tour* langs het stomme vee. Wat een rotdag!'
> 3. De tévé is voor het vee, en brengt programma's die het vee behagen. Dat spreekt en loopt ook vanzelf. Maar er kijkt eveneens een bovenlaag mee, mensen die de rente trekken van hun schooldiploma, en ze genieten van de smaak van de arbeider, zijn moppen, zijn kitsch en zijn simpelheid die hun als iets heel exotisch voorkomt. Ze kwijlen. In het café gekomen klagen ze over het peil van de programma's. Dat is de nieuwe feodale klasse.
> 4. Ze klagen uit minachting. Je kan óók klagen uit mededogen. Of uit - hoe heet het... betrokkenheid. Of omdat je nooit kan afleren levend kapitaal op je diploma's te stapelen. Maar hoe je ook klaagt: met betrekking tot de tévé *blijf* je bij de feodale klasse horen. Ik zou mezelf liever willen noemen: de kleinst mogelijke mondige minderheid.
> 5. Gisteren konden we de nederige stulpjes bezichtigen van André van Duijn en Henk van der Meyden. Van Duijn gaf zijn medekeuterboertjes álles: het verlegen jongetje, het liefhebbende kind van trotse ouders, de harde werker die liefde voor zijn vak heeft, de volksjongen die meer van runderlapjes dan van politiek houdt.
> 6. De nieuwe feodale klasse geniet hiervan, en laat andere leden van de klasse weten dat het weer een rotdag was. Het is een klasse van vrijetijds-intellectuelen. De kleinst mogelijke mondige minderheid echter, met zijn al lang verloren achterhoedegevechten, laat Van Duijn, de supporter van de lach, achter met zijn runderlapjes, spruitjes en uierborsten en stijgt hoonlachend op naar zijn heimelijke nierkoekjes en vogelnestjes. Zo is iedereen tevreden.

Bij herhaling betoogt hij, dat het de voornaamste taak van een criticus is om deze kaste te bestrijden met alle middelen waarover hij beschikt. Dit is de taal van een gedrevene, van een criticus met een Opdracht, van een kruisridder die de heilige oorlog heeft verklaard. Maar het zijn tegelijkertijd de elementen - de heilige verontwaardiging, de grote schoonmaak - die ten grondslag liggen aan zijn kritieken. In zo'n conceptie is geen plaats voor gruttersproza en geneuk op de programmatische millimeter (wie was nu die ene man naast Henk van der Meyden, wat een leuke achtergrondmuziek toch, jammer van dat decor) die zo tekenend zijn voor de gangbare televisiekritiek. Bij zo'n conceptie hoort oorlogstaal.

Vandaar dan ook de permanente aanvallen op de televisiekaste, op de burcht die in de wandeling 't Gooi wordt genoemd, en dan altijd in niet mis te verstane

bewoordingen, zonder consideratie met wie of wat dan ook. En daarom dan ook dat Komrij nooit een onderscheid maakt tussen programma's en de makers ervan. Televisiekritiek is voor hem een persoonlijke kritiek, gericht op mensen aan de andere kant van het scherm die persoonlijk dienen te worden aangesproken op hun televisieprogramma's.

Hoe persoonlijk deze kritiek kan zijn, blijkt onder meer uit de volgende fragmenten. Op 11 mei 1976 karakteriseert hij Jan van Hillo:

> En dan *De tijd stond even stil!* Jan van Hillo demonstreert daarin, met leesbril en aanwijsstok, zijn *Hillowringer*, 'n typisch Hilversums patent. Daar draait hij alles doorheen, en alles komt er onveranderlijk plat en uitgeknepen uit. Het komt ook door zijn vragen, die nooit eens vragen zijn, maar gemeenplaatsen die in paalwoning en iglo beide al duizend jaar op een bordje aan de muur hangen. ‘Is dat een demonstratie tegenover uzelf dat u dat durft?’ ‘Hebt u een advies aan uw collega-dames, die ook getrouwd zijn met een invalide?’
> Zulke zinnen deugen niet, net zo min als de tekst van de vaste tune: ‘De tijd stond even stil, als een neergehaalde vlag’.
> Mmm. De vlag begon langdurig te wapperen, als een opgewonden klok.
>
> Daarna nog een filmpje over de Waddenzee, waarin vaart werd gesuggereerd door beurtelings bewegende dingen te registreren en stilstaande dingen te behandelen met dynamische montagedrift. Een wandelaar langzaam van links naar rechts en de Brandaris razendsnel in 15-standen.
> Kortom, een avond waar ik me alleen door tien elektroden aan mijn tenen en tien aan mijn vingers doorheen kon worstelen.

Op 2 februari 1976 typeert hij Albert Mol en Hans van Willigenburg:

> Dit weekend zagen we ze allebei weer: de twee figuren die je bij uitstek als de prototypen kan beschouwen van het diepe verval waarin de t.v. is terecht gekomen, de zinledigheid en de woordvervuiling.
> Hoe kan een land zo verkommerd en aan de rand van de afgrond raken, vraag ik me af, dat het dit al jaren en jaren verdraagt en bij zich over de vloer toelaat, zonder ooit wijkcomité's op te richten ter verwijdering van dergelijk omroeponkruid, dergelijk beeldbuisschuim? Ik doel hier natuurlijk op Albert Mol en Hans van Willigenburg.
> De eerste staat model voor de malloot met de constante giechel, die van elke onschuldige uitlating iets dubbelzinnigs weet te maken en telkens de slappe lach krijgt wanneer hij weer een woord weet te dirigeren in de richting van de onderbuik, (en dat zijn nogal wat Nederlandse woorden), en de tweede voor de praatgrage blaaskaak die nog maar op de helft van zijn monoloog is als iedereen al lang gillend naar de vliering is gevlucht. Beiden hebben de behoefte om voortdurend het middelpunt te zijn, maar doen dat met zo'n intelligente inbreng en zulke interessante verhalen dat zij alleen als middelpunt van een legbatterij of een kleuterschool geen gek figuur zouden slaan.

> Hans van Willigenburg, met dat ietswat aangebrande hoofd, dat altijd nèt uit een Téfal tosti-knijper afkomstig lijkt, spant beslist de kroon. Op onze t.v. wordt al zo ongeveer alles aangekondigd, maar hij presteert het bovendien om ons van tevoren de hele inhoud te vertellen van wat we nog moeten gaan zien. Hij zegt je niet alleen dat het echt spannend, of echt leuk (met 'n kwieke knipoog) gaat worden, maar ook precies hoe het zal aflopen. Ik heb eens een tijd lang geprobeerd om hem te overstemmen en om, telkens als ik die reisfolderkop zag opduiken, luidkeels schallend te gaan zingen, maar moest op den duur ook dat opgeven - het kwam voor dat ik zowel *Waar de blanke top der duinen* had voltooid, alsmede *in 't stille dal in 't groene dal*, waarna als toegift *alle* coupletten van het Wilhelmus, en dat hij nog steeds aan het woord was. Bö-bö-bö en kwaak-kwaak-kwaak. Een geboren vakbondsbestuurder!
> Bij dit wezen vergeleken is Albert Mol aandoenlijk.

Ted de Braak, Henk van Montfoort, Judith Bosch, Willy Dobbe, Fred Oster en Chiel Montagne, kortom de paradepaardjes van ons nationale televisie-amusement, omschrijft hij op 14 mei 1976 als volgt:

> Dit is het terrorisme van de vulgariteit. Het is iets absoluuts. Het verbiedt je iedere vergelijking. Je mag bijvoorbeeld de downs van de blinde Homerus niet nét iets belangwekkender vinden dan die van Willeke of de humor van De Schoolmeester aardiger dan die van Cox. Willeke is de maat van ons lijden, en alleen als Cox lacht, lachen we mee.
> Wie de volkshelden van de treurbuis, helden bij de gratie van zichzélf, verwijst naar de plaats waar ze behoren, de kleuterkamer of het kolenhok, is 'n canaille of een erfvijand.
> Volkshelden zijn bang.
> Ze zijn bang, omdat hun teksten, hun liedjes, hun programma's vluchtig zijn. Ze worden uitgezonden, en zijn weer weg. Ze werken er maanden aan, en je hoort er niet meer van.
> Zoiets is Pokon voor frustraties, oh ja. En omdat ze daarbij wonderwel beseffen dat mijn opmerkingen over tien jaar nog op stille studeerkamertjes gelezen zullen worden door dromerige schooljongens en hogerop willende meisjes, is hun frustratie compleet.
> Denkt u ook zo vaak aan Ted de Braak, Henk van Montfoort, Judith Bosch, Willy Dobbe, Fred Oster of Chiel Montagne over tien jaar?
> Ze zullen er niet meer zijn, of lijken dan stuk voor stuk op Pim Jacobs, al of niet in travestie.
> Het terrorisme van de TV, met haar op niets gefundeerde kijkcijfers, op niets gefundeerd omdat geen mens immers ooit kan *kiezen*, heeft een nieuwe kaste verdrukten gekweekt. U en ik.
> Ze vormt de kroon op de dictatuur van het geestelijke lompenproletariaat.
>
> Nee, nu even serieus.

Over de Belgische televisievedette Jan Theys, die vooral landelijke bekendheid heeft gekregen vanwege zijn val in het water in een TROS-programma en op dit historische voorval een hele televisie-carrière heeft gebouwd, meldt hij op 2 oktober:

> En ook niet nadat we enkele oude Tros-hoogtepunten hadden gezien. Eén daarvan was het legendarische moment waarop de Vlaamse marionet Jan Theys in een bak water viel. Zijn hele mechanisme was prompt stuk.
>
> Ik kende deze festiviteit alleen van reputatie, maar vind nu dat ze niet dikwijls genoeg herhaald kan worden. Theys leek op een mammazeggende pop (met nauwelijks een plassertje) in een bak vol zoutzuur. Volslagen ontredderd was hij. Het is altijd weer een prachtig, maar ook angstaanjagend moment wanneer je ziet wat er gebeurt als een robot op hol slaat.

En tot slot schrijft hij op 10 november 1976 over het nieuwe KRO-programma ‘The All Rounders’. met Tom Blom en Gerard Cox:

> Oh programmamakers te Hilversum, oh verbluffend geestrijke vernieuwers, lang, te lang hebben we moeten wachten op uw zo rijkelijk met sport en spel doordrenkte programma *The Allrounders* en eindelijk zagen we het.
>
> U bent te goed. Het begon meteen al heel dynamisch. Als een stoet van bionische vrouwen en bionische mannen trokken de topsporters binnen. Niet alleen de snelste way er bij, ook de beste, en ook de grootste, er was zelfs een afzonderlijke tribune voor *uitblinkers*, oh waarlijk, de KRO gooide dan wel haar oude goden overboord, maar ze had nu ook weer een gloednieuwe collectie. Ja, ik dank u, oh alwijze ideeënmannen en producenten die met uw lenige idealen de academie der acrobaten moet hebben doorlopen, voor de keuze van uw presentatoren: de papegaai Tom Blom en de wonderboy Gerard Cox. De eerste keek je aan of zijn moeder hem zo juist had betrapt op het spelen van internistje en de tweede had, omdat alles zich nu eenmaal in de Ahoy-hal afspeelde, de gaskraan van zijn Rotterdamse accent nog iets verder opengezet.

Maar ook de omroeporganisaties worden niet gespaard. Met name de TROS moet het keer op keer ontgelden. Deze omroep is voor Komrij de belichaming van hét televisie-onbenul waartegen hij in alle toonaarden ten strijde trekt. In het - al eerder genoemde - proces dat TROS-directeur, Leeman, had aangespannen tegen Gied Jaspars, en waarin Komrij als getuige a decharge optreedt, brengt hij zijn kritiek op deze omroep nog eens heel uitvoering en systematisch naar voren:

> De Tros noemt zich voortdurend een volksomroep. Ze is een volkse omroep. Een plebejische omroep. (Misschien mag ik hier vertellen wat A. Roland Holst me, tijdens één van onze helaas schaarse gesprekken in de laatste jaren zei, -nu deze Prins der Dichters is overleden. Ik vroeg hem er naar omdat ik geïnteresseerd was in omroepzaken en zojuist bekend was geworden dat de heer Leeman zijn positie als rector van het naar A. Roland Holst genoemde College te Hilversum zou inruilen voor dat van directeur van de Tros. ‘De heer Leeman,’ zei de helaas verscheiden dichter, en er kwam een blik in zijn oude, vermoeide ogen alsof hij zich de man plotseling weer herinnerde, - ‘is een proleet’.) De Tros zegt te brengen wat ‘de mensen’ willen. In werkelijkheid is ze een van de weinige omroepen die geen inspraak van leden kent, geen openbare ledenvergaderingen, niets van dat alles. Geheel op vanouds

bekende, beproefdgevaarlijke wijze wordt het volk de hielen gelikt en daarna getalsmatig misbruikt in een strijd om de macht. Dat dezelfde Tros zich *democratisch* noemt verdient bedenkelijker kwalificaties dan 'oninteger'.

Wibo van der Linde, één van de medewerkers van de Tros, stelde in een interview in Vrij Nederland van 26 juli 1975, zeer terecht de vraag, die in kapitalen boven het artikel werd gezet: 'Integer, wat is nu integer?' *Hij* wist het niet.

Men weet het niet bij de Tros. Natuurlijk, er zijn daar ook draaglijke mensen werkzaam, waterdragers die denken dat het zo'n vaart niet loopt, of die tevreden zijn omdat het ze zelf goed gaat. Maar de meesten weten echt, wat of 'integer' nu wel kan zijn? Een kwaal? Iets uit de Franse keuken? Ik ben ervan overtuigd dat mensen als Gied Jaspars integer handelen wanneer ze de Tros en haar afgodendienaars bestempelen als gangsters en oninteger. De Tros heeft als weinige naoorlogse instanties in Nederland (door haar collectiviteit en massale bereik) bijgedragen tot de maatschappelijke uitholling, de minachting voor de democratie, de machtsvorming van het geestelijke proletariaat, de verlaging van de kwaliteit van het dagelijkse consumptie-aanbod van miljoenen Nederlanders, de afbrokkeling van de mogelijkheden voor vernieuwers en avant-garde, de verdachtmaking van bevolkingsgroepen, de mobilisatie van de 'gezond-denkende' horden, de populariteit van de Duitse schlager, de exploitatie van irrationele angsten, het bagatelliseren van wettelijke regels en behoorlijke omgangsvormen, het maximaliseren van Valse Emotie's en Commercie, het Vergulden van Debiele Artiesten en het Vernikkelen van Talent, de verloedering van het taalgebruik, de vergroting van het gevaar van massahysterie en populistische terreur. Het gebouw van de Tros is gegrondvest op rancune.

Niet voor niets is de Tros groot geworden onder leiding van de heer Landré, een klein mannetje dat miniatuurradiootjes verzamelt. (Of het nu mannen waren met één teelbal, of met een vrouw van het zwakke geslacht, er was altijd wel een handicap.)

Ik weet: de aantasting van begrippen, als hierboven genoemd, is voor U, Mijnheer, geen wandaad, zoals dat nog nimmer een wandaad is geweest. Volk, noch Regering, noch Recht bekommeren zich om die 'futiliteiten'. Wél sta je meteen als gangster te boek wanneer je minachting toont voor het knipje ener oude weduwe, en à raison van twee rijksdaalders bijdraagt tot de uitholling dáárvan. Sol Justitiae illustra nos! (De Eerste Regel van het Luizengebed.)

Dit alles betekent overigens niet, dat de andere omroepen, met uitzondering van de VPRO, er doorgaans gunstiger af komen. Soms scoren zij wel eens op punten en zelden krijgen zij zó op hun lazer als de TROS, maar ook hun programma's kunnen doorgaans niet door de beugel.

Als hij op 31 december 1976 stopt met zijn televisiekritieken vat hij zijn conclusies over een jaar televisiekijken nog eens samen. Ze zijn niet hoopgevend voor Hilversum. Wat hem betreft komt het erop neer, dat de hele omroepbureaucratie beter kan worden opgedoekt.

Lezer, ik schei er mee uit. Ik had me voorgenomen een jaar over televisie te schrijven, en u moet toegeven, we zijn niet kinderachtig geweest. Waarom ik over televisie schreef? Wel, het is de plicht van iedere jongen, in de eerste plaats. Het is noodzaak ook. De stumperds in het Gooi moeten

elke dag de smaak proeven van de karwats, opdat ze in een niet nog diepere

> slaap vallen. Ze moeten gekitteld in de flanken. De wraakaria van hun publiek zullen ze horen. Ze dienen te dansen op brandende kooltjes. Het was dus, mijnerzijds, louter een aanval van filantropie.
> We leven in een democratisch land, maar we hebben de tv-programma's van de totalitaire staat. We kennen een persvrijheid, maar om televisievrijheid bekommert zich niemand. Er is geen televisievrijheid. De televisie lijkt op een democratisch medium als m'n achterste op een soepkom. De tv is 'n electronisch disneyland. Niets meer.
> Veranderingen waren ons oogmerk niet. Je kunt dan even goed proberen een Moor te wassen. Toch zijn ons dit jaar de wenselijkheid van een paar kleine, voor volwassen mensen eigenlijk uiterst minieme veranderingen duidelijk geworden. Wijzigingen waar je je hand niet voor om zou draaien.
>
> Het onnozele zuilenstelsel dient te verdwijnen en plaats te maken voor een nationale omroep. Er behoort een afzonderlijke culturele zender te komen, dus zonder ballet, mime of de Turkse mars van Beethoven. De massieve bureaucratische omroepbesturen en alles wat daaromheen aan principalenbaantjes gecreëerd werd, dienen drastisch te worden uitgedund. Want óf er zijn kant-en-klare programma's uit het buitenland en zoiets kan geregeld worden door een gastarbeider op een huurkamer aan de Overtoom die drie knoppen weet te bedienen, óf we hebben programma's van eigen makelij en dan behoort de macht en de zeggenschap te liggen bij de makers van die programma's. De verzorgers van de geestelijke produkten van de tv (voor zover aanwezig) zijn niet meer dan assepoesters. Ze worden door hun zetbazen geminacht. Dit is een onheilsteken.
> O ja, we kunnen hem nog best serieus van jetje geven. Ik had ook nog een programma voor u uit de duim willen zuigen. Ik had nog een geheel alliterend verhaal willen vertellen.
> Ik had nog eens een neteldoek over de rechterhelft van het scherm willen leggen om u exact te beschrijven wat ik op de linkerhelft zag.
> Ook had ik een neteldoek over de linkerhelft willen leggen om u exact te omschrijven wat ik zoal op de rechterhelft zag.
> Ik had u nog deelgenoot willen laten zijn van een bezorgd, zeer bezorgd gesprek tussen de heren Volta en Ohm, met een snerpende protestsong van de jonge Ampère op de achtergrond.
> U ziet het, niet ik ben uitgeput, de televisie is het.

Zoals gezegd, is er een omroep waarvoor hij een uitzondering maakt. Dat is de VPRO. Zijn lof voor deze omroep steekt hij doorgaans niet onder stoelen of banken. Ook daarin is hij niet kinderachtig. Op 23 januari 1976 merkt hij bijvoorbeeld over de voorafgaande VPRO-televisieavond het volgende op:

> Er bestaan geen Vara-programma's, geen TROS-programma's, geen NCRV-programma's, maar alleen goede en slechte programma's. Niemand kan mij daarom kwalijk nemen dat ik gisteravond de socialistische omroep, die zo met haar identiteit worstelt dat er een uitverkoopetalage is overgebleven waaruit ieder *zijn deel* kan kiezen, heb laten varen, en keek naar een avond vol service, informatie, intelligentie en stekeligheid zoals (helaas blijkbaar) alleen de VPRO die kan bieden.

> Netty Rosenfeld had ditmaal ter introduktie een gezin uit landkaart en telefoonboek geprikt; maar helaas rolde er een wat al te gemiddeld gezin uit de bus. (Ik kan dit gerust zeggen, aangezien de vrouw des huizes verklaarde dat zij na de dood van haar man onmiddellijk 'zijn' NRC had opgezegd, omdat de Telegraaf haar nu eenmaal meer aansprak.)
> Het *Simplisties Verbond* behandelde de 'kleinheid' van ons vaderland. ('Het Hollands Diep is de Story voor intellectuelen').
> Vooral De Bie had het erover. Van Kooten was het er ook wel mee eens, maar niet uit overtuiging. Je zag hem nog even heel treurig naar zijn bovenkamertje kijken, toen ze vanuit een treurige straat begonnen aan hun Grote Simplistiese Mars door Europa met hun 'lach van vrijheid' en hun 'elan van de jaren zestig'.
> Stelling: Van Kooten en De Bie zijn de indrukwekkendste hoogvliegers die onze tv ooit heeft opgeleverd. Hun kritiek is zonder uitzondering onafhankelijk, inventief, snugger. Zelfs binnen het *Simplisties Verbond*, die parodie op het Nederlandse club- en verenigingsleven, weten ze een hoeveelheid variaties, onverwacht- en dubbelzinnigheden aan te brengen, die niemand, hoe opgeblazen van zichzelf ook, ze ooit zou kunnen nadoen.
> Al jaren trekken zij manipulaties en domheden van de tv door, en het was daarom van de VPRO een goed idee om er in de serie *Droomland* een meer solide basis aan te verlenen. Ditmaal was een Duitser, Benward Wember, aan het woord, die sprak over informatiebederf en beeldvervalsingen. Misschien beschouwde hij de tv te zeer als het exclusieve verlengstuk van de mens, en leken de programma's, zoals hij die graag zou zien, (we zagen een fragment), te veel op een Teleac-cursus, een bijdrage leverde hij wel. Net nu ik u iets meer over dit programma wil vertellen, waarschuwt een rood lampje in mijn schrijfmachine mij dat ik het maximum aantal woorden nader. Daarom over *Herenleed* een andere keer.

Met name het VPRO-duo Koot en Bie, oftewel het Simplisties Verbond, prijst hij het gehele jaar in alle mogelijke bewoordingen. Zo schrijft hij op 24 december 1976, na practisch een jaar televisiekijken:

> Het optreden van de heren Koot en Bie, zoals ze zich noemen, is een van de weinige redenen om je een televisietoestel aan te schaffen. Als mensen als zij er niet waren konden ze wat mij betreft de bout hachelen in het Gooi. Dan doekten die huisjesmelkers het hele zaakje maar op. De heren Koot en Bie bleken in staat een avond te verzorgen die niet alleen geheel anders was dan alle andere avonden, maar bovendien met elk voorschrift van de omroepwet vrede had. Geheel in tegenstelling tot de wetsverkrachtende zetbazen van de Tros brachten ze in één pakket zowel amusement, educatie, actualiteit als cultuur. Als volwaardige zendgemachtigde gingen ze meteen de t.v. te lijf. Je had een kinderprogramma, een kerkdienst, een inzameling voor het goede doel. Het was de beeldentaal van de t.v. waarbinnen zich alles afspeelt. Heerjee, ik bedoel: bij Koot en Bie gaat elke zin steeds over t.v. Maar daarnaast is er altijd dat coquetteren met het vitalisme, die roep naar élan. Ze blijven niet bij het constateren van wat kwalijk riekt, ze willen ook zelf heel wat ondernemen. Een eierdans tussen pessimisme en optimisme.

Wat ook bij deze positieve kritiek weer opvalt, is dat hij hoegenaamd geen aandacht schenkt aan de documentaires van de VPRO. Heel af en toe, en dat geldt voor al zijn VPRO-kritieken, noemt hij er een, en dan nog terloops.

Deze tendens is tekenend voor al zijn kritieken. Komrij besteedt nauwelijks aandacht aan televisiedocumentaires. Het overgrote merendeel van zijn kritieken gaat daarentegen over het televisieamusement in ruime zin (shows, quizzen, series, praatprogramma's met een amusementachtig karakter). Alsof documentaires hem niet al teveel interesseren. Alsof de televisie voor hem vooral een audiovisuele kermis is waarop nog wel af en toe serieuze zaken voorkomen, die echter niet essentieeel zijn voor het medium. Televisie is daarentegen allereerst een pretpark, en dat park moet hard worden aangevallen, of heel soms worden toegejuicht.

Het ligt voor de hand, dat deze felle, on-hollandse televisiekritieken de nodige reacties oproepen, zowel binnen als buiten Hilversum. Ongetwijfeld is Komrij de meest gehate televisiecriticus van ons land geweest. Talloze malen zijn met name de grote omroepen en hun ‘omroeppersonalities’ uitgevallen tegen hem. De manier waarop zij reageren, is op zich al vaak tekenend voor de kleinzieligheid en het onvermogen van het omroepestablishment om kritiek te accepteren, ook al was deze nogal fel en zeer persoonlijk. Doorgaans prevaleren in deze reacties vooral gevoelens van irritatie en verontwaardiging (waar haalt hij het lef vandaan om ons zo aan te vallen) en geen zakelijke argumenten. Alsof Hilversum een heilige koe is die nauwelijks mag worden becritiseerd. En als het dan toch gebeurt, dan moet het vooral gezellig blijven en moet een ieder zoveel mogelijk worden ontzien. Vaak maakt men echter ook van de nood een deugd en doet men het voorkomen alsof het een eer is om door Komrij te worden aangevallen. Dan staat men in ieder geval ook in de eregalerij. Daarmee maakt men de kritiek tegelijkertijd onschadelijk en blijft men onaantastbaar. Alsof het hier slechts om een grap gaat waarvan men toevallig zelf de dupe is, maar voor het overige met een superieure glimlach moet worden afgedaan.

Maar niet alleen door het omroepestablishment, ook door de lezers van NRC-Handelsblad wordt Komrij vaak aangevallen vanwege zijn televisiekritieken. In de loop van 1976 ontvangt hij honderden brieven met reacties van lezers. De teneur ervan is doorgaans negatief. De doorsnee briefschrijver is geschokt door zijn harde kritiek. Een paar voorbeelden ter illustratie:

> De botheid, platvloersheid, het totaal gebrek aan esprit, - nee, erger nog: de uitwerpselen van een ziek brein - dat uw blad hier afdrukt, doet ernstig afbreuk aan de waardigheid van uw blad en van de mens in het algemeen. Of ik nu wel of niet de programma's van de TROS bewonder, staat hier geheel buiten; ook geldt dat t.a.v. mijn mening over VPRO-programma's etc. Ik spreek hier alleen over het verschijnsel, dat uw blad dingen afdrukt, die menig schend-blaadje zou doen aarzelen. Het spotten met de dood en begrafenissen, het vergelijken van een medeburger met een vrouwenmoordenaar en het spotten met ziekten (aambeien) en invaliditeit (horrelvoeten) is kwetsend, onsmakelijk, ziekelijk; vergelijkbaar met het nationaal-socialistische propagandagebral van een Göbbels en heeft tenslotte niets te maken met een televisiekritiek.
> Dat de persoon Komrij iets tegen de TROS heeft, is zijn zaak. Ook mag hij dat in uw blad zeggen. Maar als hij vindt dat de TROS een misgeboorte is en in die stijl voortgaat, dan geeft hij slechts een qualificatie van zichzelf door die mening te uiten op een wijze en in bewoordingen, die je alleen van een echte proleet kan verwachten.

Geachte Directie,
Ondergetekende hoopt te mogen aannemen dat uw directie, evenals ik, het platvloers en bewust kwetsend geschrijf van de televisie-kriticus de Heer Komrij, een beschaafde krant als de N.R.C. onwaardig acht.
Hoogachtend,
Zeer geachte Heer,
In Uw krant van maandag 19 januari j.l. lees ik de televisie kritiek van Gerrit Komrij.
Ik ben gelovig christen en lid van de NCRV en combineer dit sedert twintig jaar met een abonnement op Uw blad.
Het stukje van Gerrit Komrij hoort in Uw blad niet thuis. Het is kwetsend in zijn godslasterlijkheid, het gelegd verband tussen God en kerk enerzijds en de door Komrij behandelde programma's anderzijds ontgaat me geheel, kortom smakeloos.
Ik mag U, in Uw funktie van hoofdredakteur, aanraden de heer Komrij aan een aanmerkelijk kortere lijn te houden, dan wel, nog beter, iedere lijn met hem te verbreken.
Hoogachtend,
Dit is het misselijkste stukje dat ik ooit in een krant aantrof.
Deze Gerrit Komrij is rijp voor een psychiater.
U kunt deze man niet langer handhaven om Uw krant te bevuilen.
Ik kan me niet voorstellen dat fatsoenlijke mensen bereid zijn nog langer aan Uw blad mee te werken wanneer dit soort 'critiek' wordt opgenomen.

Hoogachtend,

Maar ook de hoofdredactie van N.R.C.-Handelsblad is, blijkens het volgende memo aan Komrij, niet altijd even gelukkig met zijn televisiekritiek:

Uw t.v.-kritiek van maandag heeft een storm van protest teweeggebracht onder onze godvruchtige lezers. Met name de oud-Tijdlezers - die ons abonnementenbestand zo verheugend waren komen versterken - zijn geschokt door de ronddwarrelende hosties.
Bijgaand kopieën van wat tot nu toe binnengekomen is. Wilt u zo vriendelijk zijn een concept antwoord te maken en mij toe te sturen, dan kunnen wij al deze briefschrijvers uit naam van de hoofdredactie antwoorden.
Vanmorgen belde ook nog een oud-hoofdredacteur van een onbekend blad om te melden dat zijn bridge-clubje in zijn totaliteit diep gekwetst was.
Vriendelijke groeten,

Eind 1976 stopt Komrij met zijn televisiekritieken. Daarna verschijnt hij, in de periode 1977-1979, met een zekere regelmaat op de VPRO-radio, en dan vooral in de programma's Piet Ponskaart, het VPRO-Forum en, maar daarin slechts een paar keer, in de Suite (Oom Gerrit's Brievenbus).

In deze programma's manifesteert hij zich vooral als ‘debater’, als criticus over van alles en nog wat. Voor zover zijn bijdragen betrekking hebben op het omroepwereldje, blijft hij trouw aan de teneur van zijn televisiekritieken. Het omroepestablishment blijft voor hem, op een paar uitzonderingen na, een opeenstapeling van onbenul, arrogantie, misplaatste lachebekken en niet te tolereren gezichts- en gehoorsbedrog. Ook op de radio spuit hij zijn kritiek in niet mis te verstane bewoordingen en met een stemgeluid dat afkomstig lijkt van een reeds dertig jaar geleden - op 78 toeren - opgenomen grammofoonplaat die toevallig goed geconserveerd is gebleven. Met name zijn aanvallen op het verschijnsel religie, in het bijzonder het katholicisme, hebben de nodige bekendheid, zo men wil beruchtheid, gekregen. Een van deze aanvallen heeft zelfs tot een gerechtelijk onderzoek geleid dat nog steeds loopt. Het betreft hier een uitlating die hij deed in een radioforum op 24 oktober 1977 en die nog eens werd herhaald op 17 juli 1978.

PLAKJE ABORTUS 1

PLAKJE ABORTUS 2

Vrij Nederland, 3 februari 1979.

Deze uitlating zou, blijkens de dagvaarding van 20 november 1979, als uiterst beledigend worden ervaren ‘door het Rooms Katholieke volksdeel, in ieder geval door dat gedeelte dat regelmatig deelneemt of pleegt deel te nemen aan de eucharistie viering’ (overtreding art. 137 e. Wetboek van Strafrecht).

De gewraakte passage luidt:

> Welnu, dan is er niets op tegen om kinderen Gods te nuttigen. Dit heeft twee voordelen. Ten eerste kunnen abortussen zonder gewetenswroeging worden toegestaan, ja, zelfs bevorderd. En ten tweede is men op zondagochtend van die taaie zemelen af, die zijn nu vervangen door malse, verse fijngesneden kinderzwezerik. Geen katholiek kan hier iets op tegen hebben. Hier wordt het wonder van Gods schepping volop beleden. Het Lam Gods is het zuiglam Gods geworden. Het is voor het eerst in de geschiedenis dat ze echt katholiek blijven en toch een verstandige beslissing nemen’.

Voorts heeft Komrij nog een hoorspel geschreven dat op 9 oktober 1978 door de VPRO-radio werd uitgezonden. In dit spel, ‘De dood geneest alle kwalen’ geheten, gaat hij vooral in op de manier waarop mensen kunnen reageren op de dood van een bekende. Op een bepaald moment houdt Komrij zichzelf schijndood en laat

dan zien, hoe enige nabestaanden, in dit geval anonieme dorpsbewoners, op zijn eigen verscheiden reageren.

Dorpsbewoner I:	Ach, dokter, wat voor arme ziel brengt u daar weg?
De dokter:	Ach, ach, ach. Het is de arme Komrij. Hij is vanmiddag gestorven.
Dorpsbewoner I:	Jammer dat hij niet al twintig jaar geleden afscheid heeft genomen, 't was een beroerde kerel.
Dorpsbewoner II:	Gut, dokter, welke stakker hebt u daar in de kist?
De dokter:	Ach, de arme Komrij. Hij is dood.
Dorpsbewoner II:	O ja? Komrij? Haha! Komrij! Die is dan ook eindelijk aan zijn trekken gekomen.
De man:	(*in de kist, te luid aanvankelijk*): Hoor die boef! O pardon, ik ben dood. (*fluisterend*): Het is toch te gek. Geen spoor van verdriet.
De verteller:	En zo trekt de karavaan voorwaarts. Een rij dorpsbewoners volgt, lachend en dijenkletsend. Ze bereiken de poort van het kerkhof. Opnieuw meldt zich daar een nieuwsgierige, en klampt de dokter aan met dezelfde vraag:
Dorpsbewoner III:	Welke arme ziel ligt daarin, dokter?
De verteller:	En de dokter antwoordt -
De dokter:	De beste Komrij. Hij is heen.
Dorpsbewoner III:	(*het klinkt opnieuw gedempt, want we zijn weer in de kist*): Heen naar de diepste put, hoop ik. Naar de allerdiepste krochten van de hel. Want als-ie daar niet heengegaan is, dan begrijp ik niet, waarom ze er zulke plaatsen nog op nahouden.
De man:	Dit neem ik niet langer! Weg met dat deksel! (*het deksel kraakt en knarst en alle stemmen klinken weer helder*): Schurk! Boef! In de diepste put, hè! Naar de allerdiepste krochten, he! Wel, dan zal ik je vertellen dat ik speciaal uit die put ben teruggekomen om een idioot, een halvegare als jou er eens van langs te geven! En jullie allemaal! Ondankbare honden!

De verteller:	(*gemor van volk*, *dat aanzwelt*) Het wordt nu beneden te druk, dus neem ik het hier maar weer over. Van boven zien we het beter. Komrij springt kwiek als een kievit de kist uit en wil de dorpsbewoners naar de keel vliegen, hij wil ze te lijf, maar ze zetten het op een lopen.

Tot slot de televisiebijdragen van Komrij. Twee keer heeft hij zo'n bijdrage geleverd. Beide keren aan de VPRO-televisie. Een keer heeft hij de tekst geschreven en ingesproken voor een - door Ike Bertels geregisseerde - documentaire over Wilhelm Busch, die op 19 november 1978 werd uitgezonden.

Zijn meest bekende, zo niet meest beruchte, bijdrage is echter de - op 6 mei 1979 uitgezonden - talkshow waarin hij een aantal beroemde gasten uit 't Gooi ontvangt en nader aan de tand voelt. Deze gasten worden nagespeeld en alle teksten zijn door Komrij geschreven. Een aantal van deze teksten heeft hij haast letterlijk overgenomen uit zijn televisiekritieken en men kan gerust zeggen, dat de hele show een andere manier van vorm geven is aan de opvattingen, zoals verwoord in zijn kritieken.

De gastenlijst is als volgt:

Gerrit Komrij	- gastheer
Gasten:	
Mensje van Keulen	- Sonja Barend
Emile Fallaux	- André Kloos
Rogier Proper	- Barend Barendse
Henk Spaan	- Carel Enkelaar
Jan Lenferink	- Hans van Willigenburg
Paul Haenen	- Ad Langebent
Peter van Bueren	- Willem Duys
Jaap Brouwer	- Wibo van de Linde

Komrij, die voor Mies Bouwman speelt in deze show, opent met de volgende woorden:

> Goedenavond, beste kijkers. Ik stel me maar meteen voor. Mijn naam is Mies Bouwman. Ik had beloofd nooit meer op de Nederlandse tv te verschijnen, maar na een knappe chirurgische ingreep, die van mij een heel ander mens heeft gemaakt, kan het wel weer, dacht ik. De chirurgen hebben mooi werk geleverd, want ook innerlijk voelde ik me een ander mens. Ik durf nu net zo onaangenaam te zijn als ik ben. Vroeger zou ik gezegd hebben: goedenavond, lieve, fantastische kijkers, nu moet u het maar zonder doen. Ik zeg gewoon waar het op staat. Er is dus knap werk verricht. Ik voel, dat ik eindelijk de echte Mies ben geworden. (Plukt aan zijn wangen:) Vindt u dit geen geslaagd type? Ik kon kiezen uit wel meer

dan honderd modellen. Maar meteen toen ik deze kop zag, dacht ik: die wordt het!
Ik popel om weer aan de slag te gaan en wat ik vanavond voor u ga doen is - praten met enkele mensen, die het pokdalige gezicht van de Nederlandse televisie bepalen, die er voor zorgen, dat het liedje van uw treurbuis elke avond treuriger klinkt. U krijgt elke avond een stelletje blaaskaken en schreeuwlelijkers over de vloer, die u helemaal niet uitgenodigd hebt. Van Ted de Braak tot Klaas Vaak, van Vader Abraham tot Herman Emmink, u hebt toch niet om die kwezels gevraagd?
Ze vrágen u niet of ze welkom zijn. U moet uw kop dichthouden en genieten, uw bord leegeten ook al lust u het niet. Als het in Hilversum zo doorgaat, dat je niet weet wat erger is, de VARA of Veronica, de TROS of de Evangelische Omroep, wordt het tijd dat - nee, kijk eerst nog even naar dit programma, en gooi dán uw toestel uit het raam.

De eerste gast is Sonja Barend. Hier volgt een fragment uit dit gesprek:

K. - Dag Sonja. Sjaloom. Hoe vind je het nu om zélf gast in een praatshow te zijn? Wel een uitdaging, ja. Vooral om gast te zijn van iemand, die zo aardig is als jij. - Ik zou mezelf niet zijn, als ik dát ontkende. En eh... heb je nog goed nieuws?
S.B. - Haha. Maak je geen zorgen.
K. - Gelukkig maar. Waar ik me, beste Sonja, wél zorgen over maak, dat is over je programma. Dat begint al bij de titel: *Goed Nieuws.* Dat vind ik zoiets zalverigs hebben, zoiets van een Blijde Boodschap. Dat klinkt zo akelig braaf, zo van zeg maar ja tegen het leven. Vroeger had je een damesblaadje, dat heette Goed Nieuws. Daarin stonden ditjes en datjes, recepten voor stamppotten en voordelige knippatronen. Sjiek en toch weerbestendig. Het was allemaal één recht en één averecht wat de klok sloeg. God was in de hemel en met de vierling gong het ook goed. Loopt jouw programma niet het gevaar dat het door die titel altijd in de richting van de tevredenheid gevuld moet worden? Ik ben zo blij, blij, blij? Ik fleur zélf pas op, dat mag je gerust weten, wanneer ik een sjagrijn aan het woord hoor, iemand die weer bijzonder beroerd nieuws heeft, maar jouw gasten lijken vaak verdomd veel op die van onbenul haast gistende kadavers die Willem Duys altijd in zijn vuist heeft.
Loop je met zo'n programma als het jouwe niet het gevaar een soort vrouwelijke Willem Duys te worden, een eeuwigdurend, vriendelijk damesfeuilleton?

Gerrit Komrij als Mies Bouwman en Mensje van Keulen als Sonja Barend in de talkshow.

S.B. - Dat valt wel mee, dacht ik. Margreet Dolman heeft pas nog gezegd, dat mijn haar heel anders zit.
K. - Grapjes maken, dat doe ik wel. Je wilt niet alleen verstrooiing brengen, heb je eens gezegd.
S.B. - Verstrooiing vind ik prima, hoor, prima, prima, alleen *ik* wil het niet maken. Ik vind dat ik daar te veel hersens voor heb of zo. Ik wil mijn eigen onderwerpen kiezen.
K. - Maar dan zou je toch *altijd* anders willen zijn dan Duys, en niet alleen wat je haar betreft?
S.B. - Noem dan eens iemand uit mijn programma, die net zo goed bij Duys had kunnen zitten?
K. - Nou, een tijdje terug had je die jongen, hoe heet hij ook alweer, die met die paardegrijns, waarvan je een scheve nek krijgt, als je er te lang naar kijkt, kom eh... Jos Brink. Is dát nu iemand voor een pienter meisje als jij?

De tweede gast is Hans van Willigenburg. Hieronder een gedeelte van dit gesprek:

- Dag Hans.
Hallo.
K. - Moet je horen. Een tv-criticus, zijn naam is me ontschoten, heeft eens van jou gezegd, dat je, en ik citeer, een rochelende ratelslang en een eeuwige gebedsmolen bent, maar ook een uitzinnige menageklep, een kale snapper, een euvele lulhannes, een funeste kletsmeier, een klonterige kwijlebabbel, een kokette keffer, een zelfgenoegzame zwamneus en een reutelende rammelzak. Dat is niet mis. Hoe kijk je dáár nu tegen aan?
H.v.W. - Ach, zo'n tv-criticus. Die heeft ook maar een ongelukkig beroep. Elke avond de media billekoek geven. Tragisch. Altijd maar vertellen wat je gezien hebt.
K. - Wat doe *jij* dan? *Jij* vertelt altijd maar wat we nog moeten gaan zien. Als de KRO een film uitzendt, verschijnt eerst die reisfolderkop van je en legt ons met 'n kwieke knipoog de hele inhoud van de film van tevoren uit. Dat hoofd babbelt maar door, ook als er niets te babbelen valt. 't Blijft maar aan het woord.
H.v.W. - Jij kunt er anders ook wat van.
K. - Ja, 't is een gave, niet? Maar *ik* kan je alleen nú heel eventjes lastig vallen. En jij valt me elke week wel een paar keer lastig, al jarenlang. Het gaat toch om de programma's, en niet om hoe je als lijmpot die programma's zo kleverig mogelijk aan elkaar plakt? Wat is dát dan voor beroep? Je bent ook al zo iemand, die dankzij de televisie met helemaal *niks* beroemd is geworden. Stemt je dat niet treurig? Dat je helemaal niks kan en toch 'n Bekende Nederlander bent? Ik zag tenminste een heleboel interviews met je. Daarin vertel je...
H.v.W. - Altijd diezelfde flauwekul...
K. - Wees nou een keer stil! Die interviews komen altijd op hetzelfde neer. Laat eens kijken: wat valt er over je te vertellen? Je reebruine ogen, je gebronsde huid, dat je de lieveling bent van alle huisvrouwen boven de veertig...
H.v.W. - Hè, alweer die huisvrouwen...
K. - Stil nou! - van alle huisvrouwen boven de veertig, en daarmee is de koek op. O nee, je vindt ook altijd nog van alles op de stoep. Als er een

interviewer bij je komt, staat er nét een kolossale fruitmand op je stoepje. En bij een andere interviewer ligt er weer een bos rode anjers voor de deur. Je stoepje ligt waarachtig altijd vol. Leg je die cadeau's daar zelf neer? Ben je bang, dat de mensen je niet aardig vinden?

De derde gast is Carel Enkelaar.

K. - Van zo'n onschuldige jongen als Hans van Willigenburg, die gewoon, braaf, in elk holletje springt dat ze voor hem openhouden, hup-weer-een-gaatje en blijft-zitten-waar-je-zit, gaan we over naar een echt *ernstig* geval, naar het hoofd van de programmadienst van de NOS, Carel Enkelaar. Hij is al nét zo lang bij de televisie als er televisie bestaat, en heeft zich al die tijd ijverig bezig gehouden met het verspillen, verteren en doorspelen van enorme sommen geld. Het vergiet van Hilversum. Heel wat van uw kijkgeld is verdwenen in de zakken van Carel Enkelaar en zijn vrienden. Toch heeft hij nog nooit een programma gemaakt. Carel, ouwe padvinder, ga zitten.
C.E. - Ik hoor het wel weer. Vergiet en ouwe padvinder. Maar het kan me niet schelen wat je zegt, zolang je maar van mijn dochter afblijft.
K. - Als die net zoveel op reis is als jij, zal me dat niet veel moeite kosten. Maar we hebben het nu niet over vrouwen, maar over televisie.
C.E. - O, dat is jammer.
K. - Mmm. Je kwam vorige week weer eens terug van de Antillen. De NOS speelde gastheer voor meer dan honderd Europese televisiebonzen en hun vrouwen, maar je liet de NOS-congreshallen leegstaan en nam ze allemaal mee naar het laatste stukje Nederland in de tropen. Daar hebben jullie een week lang gedronken en gedanst. Je had zelfs geregeld, zoals alleen *jij* dat kan, dat de bar van het Hilton Hotel de hele nacht openbleef. Nu weten we dat je altijd al miljoenen over de balk hebt gegooid en overgeheveld naar je commerciële vriendjes, zoals Cinecentrum, Joop Geesink, Philips en Strengholt, die allemaal op kosten van de kijker in Curaçao present waren. Ach, geld moet rollen. Wat me meer steekt is, dat je betekenis voor de televisie, als het om programma's gaat - en je bent toch programmahoofd? - *nihil* is. In elk gezond bedrijf zou zo iemand al lang aan de dijk zijn gezet. Jij lijkt wel een bunzing, die niet uit zijn hol is weg te roken!
C.E. - Toch heb *ik* ervoor gezorgd dat Loeki de Leeuw...
K. - Je zal maar dertig jaar bij de televisie werken, nou ja werken, iedereen die maar een beetje talent dreigt te

hebben treiteren en bestelen, en dan komen aandraven met Loeki de Leeuw. Je lijkt op een slager, Enkelaar, die bij z'n pensionering trots komt vertellen, dat hij wel eens anderhalf ons cervelaat heeft verkocht. Loeki de Leeuw, trouwens, wordt door Geesink kant en klaar afgeleverd. Je zat vroeger in de directie van Geesink, en ging toen weer naar de televisie om daar de Ster-reclame door te drukken. Dat was zeker toevallig?

De vierde gast is Ad Langebent.

K. - Ad Langebent, ze noemen jou het gezicht van de KRO. Ik moet toegeven, je hebt een echt rooms gezicht. Jij hebt bij de KRO de vulling van de K op je genomen, heb je me verteld. Nu weet ik wel wat de vulling van een kies is, of van een gasfles, en ik ken ook schoudervullingen, vulpennen en gevulde koeken, maar wat is nu in 's hemelsnaam de vulling van de K?
A.L. - Wij maken programma's ten bate en niet ten koste van de mensen. We zoeken naar onderwerpen, die gaan over waar de mens van vandaag mee bezig is: hun relaties onderling. De zin van het leven.
K. - Maar dat heeft toch niets met een gevulde K te maken? Bij de VARA zijn ze ook druk bezig met hun relaties onderling, een beetje te druk dacht ik. En ook bij de TROS zoeken ze naar de zin van het leven. (Financieel gebaar.)
A.L. - Ja, maar wij zijn de omroep van de dialoog. Dat betekent voor ons, dat je begrip voor elkaar opbrengt. We proberen ons open en kwetsbaar op te stellen.
K. - Op de tv kan je nogal gemakkelijk de kwestbaarheid uithangen. Als ik een rotte peer naar je gooi, is alleen het glas van mijn toestel kapot.
A.L. - Die kwetsbaarheid uit zich in de bewuste keuze van de mensen met wie wij praten. Het zijn vaak mensen, die zich in een haast uitzichtloze situatie bevinden en daar toch met veel wilskracht bovenop willen komen. Zo praat ik met alcoholisten, met de ouders van zwakzinnige kinderen en met een echtpaar, dat al vier jaar in huwelijkstherapie is. Dat betekent dan dat je óók in de huiskamer een brug slaat naar de mensen, waar ze in hun leven iets mee kunnen doen. Dat bedoel ik met openheid.
K. - 't Klinkt allemaal nobel genoeg, maar er zit natuurlijk ook veel handel in de ellende van anderen? Je maakt er tenslotte goedkope programma's mee. Je laat de klagers voor niks klagen en - klaar. Jullie hebben zowat iedereen, die wat te zeuren heeft, al uitgezogen. En dan komt de bisschop nog wat nazalven. Dat noem jij: een dialoog?

De vijfde gast is André Kloos.

K. - Dag André. Of moet ik meneer Kloos zeggen?
A.K. - Zeg maar André, mevrouw Bouwman.
K. - Hoe noemt de koffiejuffrouw je en het personeel van de VARA-kantine?

Gerrit Komrij leest bij Scheltema, Holkema en Vermeulen uit *Horen*, *zien en zwijgen* een fragment voor over De nacht van het hart. Foto: Lon van Keulen.

A.K. - Die noemen me...eh...Ja, dat is nog een stuk problematiek geweest, waar we vier maanden over vergaderd hebben. Het dagelijks bestuur, de personeelsvereniging, de commissie van goede diensten, ze hadden er allemaal een andere mening over. Uiteindelijk werd het meneer André. Dat is wel een compromis, maar toch ook een stuk besluitvorming.
K. - Een man van het compromis heb ik je altijd al gevonden. Echt zo iemand uit die ouwe Rembrandtbruine sfeer van VARA-troffeltje aan de muur en drie Esperanto-boeken op de schoorsteen. Echt een schemertype. Meer karnemelk dan champagne, zal ik maar zeggen. Je houdt wel van karnemelk, hè?
A.K. - Ik drink in de kantine altijd karnemelk.
K. - Maar denk je niet, dat het de ondergang van de VARA is geworden, dat de karnemelkdrinkers daar het hoogste woord voeren? De VARA is ten prooi gevallen aan de boekhouders, de vergaderaars, de complottensmeders, de bolsjewieken en de baantjesjagers, en de programma's, die ze ons voorschotelden werden steeds karnemelkachtiger - zuur en gestremd.
A.K. - Toch hebben we erg veel gedaan aan de besluitvorming.
K. - Het gaat er toch om wat je op het scherm ziet? Wat je de mensen in de huiskamer voorzet?
A.K. - We hebben een knelpuntennota ontworpen en een blauwdruk voor de reorganisatie, en we hebben ons erg voor een crisisbeheersing ingespannen...
K. - Nou ja, laat maar. Al die ordinaire ruzies bij de VARA, daar begrijpt toch niemand iets meer van. Het is allemaal zo pijnlijk, al die vetes, al die vergaderingen, al die gevechten om posities tussen mensen, die volkomen onvruchtbaar zijn maar praatjes hebben voor tien.
A.K. - Het gaat om onze identiteit. Die moeten we bewaken. Daar gaat veel werk in zitten.

K. - Maar wat is dan de identiteit van jullie programma's. Sedert jullie mij hebben laten vertrekken is er niet veel meer van over. Een beetje Henk van Montfoort, 'n malle fophaan, series uit het buitenland, die ze daar alleen aan Liechtenstein en de VARA kwijt kunnen, dat is alles...
A.K. - Je vergeet Achter het Nieuws.
K. - Dat programma, dat met dat grote oog begint? Hoe kan je nu met zó'n oogontsteking nog Achter het Nieuws kijken?

De zesde gast is Barend Barendse.

K. - Als gast nu iemand, die zich de vriend der miljoenen kan noemen. Hij draagt altijd al zijn fanmail in een grote zak op zijn rug met zich mee, hij heeft zijn kijkcijfers op zijn hoofd getatoëerd, en neemt nu vanwege hoge ouderdom afscheid van de televisie. Uit de eregalerij van de Oude Glorie: Barend Barendse!
B.B. - Als je denkt, dat ik net als Hans van Willigenburg wegloop, dan heb je het mis. Deze jongen blijft zitten.
K. - Dat verbaast me niks, Barend. Je bent nooit weg te branden geweest. Daarom kwam het toch nog als een hele schok, dat je ermee uitschee.
B.B. - Ben je gek? Mies? Deze jongen gaat gewoon door, hoor. Alleen met de televisie hou ik op.
K. - Hoezo, vonden ze je daar niet goed genoeg? Je hebt toch álles wat een presentator in Nederland nodig heeft: een flinke strottehoofdonsteking, weinig verstand en hoge kijkcijfers? En dan die prachtige pet! Zodat die páár hersens van je niet te snel tocht zouden vatten!
B.B. - Deze jongen blijft zitten hoor. Kijk, ik ben nu tweeentachtig en heb altijd geleerd dat je er op het hoogtepunt van je succes mee op moet houden.
K. - Ja, ja. Hoe verklaar je nu dat succes?
B.B. - Ja, gewoon, ik ben een gewone jongen, hè. Ik maak gewone programma's, zonder kouwe drukte, voor iedereen die zich tot de gewone mensen wenst te rekenen. Ik zeg altijd maar zo: wie begrip heeft voor de muzikale smaak van de gewone mensen, die demonstreert zijn tolerantie. Ik ben blij dat *ik* voor de tolerantie heb gekozen.
K. - Ja, je hebt over je succes ook een soort theorie, hè? Je noemt dat ‘de mens thuisbezorgen’. Als in *Spel zonder grenzen* iemand als huzarenslaatje verkleed over een reuze leverworst moest springen, dan riep je: ‘Daar gaat de schriele klerk Janus Bruinspiegel de hoogte in! Wat doet hij dat fantastisch!’ En dan keek, zo zei je, moeder de vrouw in de huiskamer even naar haar man en dacht: ‘Gut, het is net zo'n schriel scharminkel. Zou hij dat ook kunnen?’ Dat noemde jij de mens thuisbezorgen. Dat verhaal heb je wel 100 keer verteld. Je vond dus niet dat je de mensen voor gek zette, maar dat je een soort hulpverlener in de huiskamer was, een heilsagente?
B.B. - Natuurlijk, deze jongen kreeg elke week duizenden brieven, waarin dat letterlijk zo stond. En er werd naar gekeken. Niet ik zeg dat, maar de computer, de cijfertjes!
K. - Een regisseur van de NCRV heeft eens gezegd, dat je voordat *Spel zonder grenzen* begon altijd vlák langs de tribunes liep om je te laten toejuichen, en dat je dan absoluut niet in de gaten had, dat uitjoelen wat anders was dan toejuichen.

De zevende gast is Wibo van de Linde.

K. - Beste Wibo. Ik wou het nu met jou eens niet hebben over je persoonlijk leven, over al je vriendinnen en vermageringskuren, dat is allemaal érg oninteressant - maar over je broodheer, de TROS. Vind je het goed dat ik je daarover een vraag stel?
W.v/dL. - Ga je gang, Mies.
K. - Nu ik me zo bedenk, toch liever eerst iets persoonlijks. Ze zeggen altijd van je, dat je zo ongelooflijk autoritair bent, ‘een geboren leider’. Is dat zo? Je komt op *mij* af als een wat goedgemutste vroegere dikkerd, die met zijn nieuwe figuur nog geen raad weet en eigenlijk nog altijd een beetje... *dik* denkt.
W.v/dL. - Je hebt gelijk. Ik ben helemaal niet autoritair. Anders zou ik hier toch niet naast jou zitten?
K. - In nadenkertjes ben ik niet zo goed. Hoe zie je nu jezelf als presentator?
W.v/dL. - Tja. Het is nu eenmaal wél zo, dat het showbinkschap en het glamourboy-achtige in mij verankerd liggen. Ik probeer er altijd iets van een show van te maken.
K. - TROS-Aktua dus, de actualiteit als show. Niet alleen achtergronden, maar ook voetballen, priksleeën en koekhappen. Als het maar niet te moeilijk wordt. Geen crisissen, maar wel een prachtige ramp. Geen politiek, maar wel veel kanker, want dát houdt de mensen bezig. Kortom, alle ellende die je een ánder toewenst. Dat is jullie amusement?
W.v/dL. - Je moet niet vergeten, als je sommige actualiteitenrubrieken ziet, dan lijkt het wel of er een stelletje professoren aan het werk is. TROS-Aktua wordt niet gemaakt door professoren, maar door mensen, die erg dicht bij anderen in de buurt kunnen komen en heel goed begrijpen wat het Nederlandse volk denkt. Ik weet, je mag dit bijna niet zeggen.
K. - Je mag het best zeggen. Jullie soort zegt het allemaal. Allemaal hebben jullie een Maserati vierdeurs onder je kont, maar jullie weten precies wat een arbeider denkt. Naar buiten toe doen jullie of je met het Nederlandse volk meevoelt, maar je gaat in feite alleen op je knieën bij de arbeiders zitten, omdat dat zo *lucratief* is, omdat dat zo lekker aantikt.

W.v/dL. - Nou, dat is niet helemaal waar hoor.

K. - Dat is wel waar! Het volk interesseert jullie geen lor! Als ze maar naar jullie programma's kijken! Het lijkt zo mooi van de TROS als ze zeggen dat ze brengen wat de mensen willen. 't *Klinkt* ook mooi. Maar je kan een populaire muts opzetten om er de mensen verstandiger, verdraagzamer of noem-maar-op mee te maken (er sluimert in die hoek wel meer moois), maar je kan het óók doen, je *moet* het zelfs doen, als je de lui geld uit hun zak wilt kloppen. Zowel om ze minder dom te maken als om ze dom te *houden*, moet je een beetje brengen wat de mensen willen, Van de Linde!
W.v/dL. - Je had schooljuffrouw moeten worden, Mies. Je bent een moraliste.
K. - Misschien... heel misschien. Jawel. Maar ik heb het niet over mezelf. Ik heb het over het bedrog van Wibo van de Linde. Hij gaat op zijn knieën bij ‘het Nederlandse volk’ zitten en vertelt het sprookjes. Maar vervolgens hult hij zich als een kameleon in de kleur van zijn tegenstander en zegt, dat hij een *mensenvriend* is. Je wil alleen de kassa laten rinkelen, Wibo, en je noemt dat een journalistieke heldendaad!
W.v/dL. - Als vakmensen doen we ons werk zo goed mogelijk. Het is onze *plicht* om vanuit de herkenning te beginnen.
K. - En altijd *binnen* de herkenning te blijven. Je bent toch als de dood dat de mensen eens zullen schrikken? Je denkt wel dik, Wibo, maar veel verstand heb je niet. Die *herkenning*, waarbinnen je wil blijven, is niet die van de mensen, maar van jezelf. Het is jouw wereld, en die ziet er altijd uit als een aflevering van Privé. Wat is eigenlijk het verschil tussen jou en Henk van der Meyden?
W.v/dL. - Ja...Henk van der Meyden, die is eh... tja, die is nog veel dommer dan ik.
K. - Ik ben 't nu voor het eerst 's helemaal met je eens. Ik ben blij dat we dit korte gesprek zo kunnen afsluiten. Dank je, Wibo.

De achtste en laatste gast is Willem Duys.

K. - Goedenavond, Willem. Je zit nu rechtstreeks in de uitzending. Ik ben blij, dat je me in de gelegenheid stelt je even te spreken, want we hebben natuurlijk allemaal het grote nieuws vernomen, dat jij gaat stoppen met de Vuist.
W.D. - Dat klopt.
K. - Weet je, dat er bij het bekend worden van dat nieuws werkelijk een zucht van verlichting door kijkend Nederland ging? Even daarvoor had je al in een reclame-advertentie aangekondigd dat je weer was gaan roken, en je kan je niet voorstellen hoeveel mensen je dáár een plezier mee deed. We dachten allemaal: laat hem maar flink opsteken, anders komen we nóóit van hem af. Maar nu heb je zelf gezegd, dat je met je programma stopt. Dat is haast te mooi om waar te zijn!
W.D. - Wat?
K. - DAT IS HAAST TE MOOI OM WAAR TE ZIJN!
W.D. - Je zegt dat nu, maar toch keken er zes miljoen mensen naar de Vuist!
K. - Ja, wiedes. Omdat er niks anders was. Ik bijvoorbeeld niet. Dat zegt toch helemaal niets, die getallen?

W.D. - Als er zoveel mensen kijken, moet er toch een flinke dosis vakmanschap in het spel zijn. En Fingerspitzengefühl...
K. - Ach wat. Kom nou. Je was gewoon een soort kijkbehang.
W.D. - Wat?
K. - JE WAS EEN SOORT KIJKBEHANG. Ik moest mezelf, als ik jou zag, altijd in mijn stoel vastbinden, met een vierpunts veiligheidsgordel, anders donderde ik van slaap subiet op de grond. En de mensen die wel naar je konden kijken, waren na een dag alweer uit de hypnose. Zo gaat dat toch? Dat is toch niet iets om kapsones aan te ontlenen?
W.D. - De Vuist sprak zoveel kijkers aan, omdat ik de mens in al zijn facetten toonde. Ik liet zien dat de wereld rijker is dan we vaak denken.
K. - Dat zijn écht praatjes voor de vaak. Je zag bij jou alleen mensen die een *kunstje* konden. Kobolden en namaakartiesten. Als je klassieke muziek bracht, was dat steevast een soort Thijs van Leer. Als het maar klonk als Bach op een doedelzak. En als er lichte muziek was, dan was het altijd een soort Rita Reys, of in elk geval iemand, die om de vijf jaar uit de mottenballen wordt gehaald en er dan elke keer weer tien jaar jonger uitziet. Je verstandigste gasten waren nog de dieren. God, wat heb je ons onsmakelijke kunstjes vertoond, Willem. Je hebt van de TV een nationale sjoelbak gemaakt.
W.D. - Een of andere stukjesschrijver heeft mij eens de rechtse Mies Bouwman genoemd, met dát verschil, dat jij niet links was. Nu hóór ik dat hij gelijk had.
K. - Natuurlijk had hij gelijk. Ik moet al die plebejers van je niet over de vloer. En ik wil me door zo'n colporteur als jij ook niet, onder hypnose, platen laten aansmeren: met de kerst sleet je kerstplaten, met pasen paasplaten en voor tussendoor had je altijd wel een paar st. juttemisplaten liggen. Je vond alles prachtig wat je te verkopen had. Je hebt van de TV niet alleen een sjoelbak maar ook een colportage-instituut en een postorderbedrijf gemaakt, waarvan jij de directeur was.

Tot slot eindigt Komrij deze show over het Hilversumse establishment met de volgende uitsmijter:

Dit waren dan de gásten van vanavond, beste kijkers. Dit soort mensen zorgt ervoor dat u elke avond *niets* te zien krijgt, behalve hun eigen domme hoofd. We vergeten nu die flauwekul met Mies Bouwman nu maar. We gooien

Zondag 6 mei 1979.

ook Mies Bouwman op de schroothoop, waar ze thuishoort. Ik spreek maar namens mezelf. Hoe komt het dat je op de treurbuis nooit eens iemand hoort van wie je opkijkt? Dat je altijd hetzelfde ziet, jaar in jaar uit? Dat komt door de kijkcijfers. Dat komt door de angst van de omroepen voor het vulgus. Ik zeg het maar ronduit, omdat ik niet iemand ben, die zijn gedachten bottelt en vervolgens in de kelder zet. Ik ontkurk mijn mening ter plaatse, en daarom: het tuig van de richel heeft op de buis gezegevierd, en alles wat waardevol, scherp, diep, aanstootgevend, onthullend, schokkend, oprecht of gewoon maar aardig zou kunnen zijn, is er volkomen uitgerangeerd.

Niemand mag schrikken, *alles* moet voorspelbaar zijn. Het is déze angst, die maakt, dat je alleen nog mensen ziet van wie je van tevoren al weet, wat ze zullen gaan zeggen. Stond u er wel eens bij stil, welke mensen u nooit op de TV zag? U ziet alleen de mensen aan wie geen omroep zich een buil kan vallen, *de helden van de retirade.*

Ze komen *altijd* weer terug, terwijl ik toch zo zou zeggen: als je vader Abraham, Ben Cramer, Gerard Cox of Martine Bijl één keer gezien hebt, dan heb je ze genoeg gezien. Ze kunnen maar één kunstje immers, een kunstje van een cent?

Maar alles moet volgens voorgeschreven regels verlopen. De TV is een bedrijf, het gaat er om geld. U bent niet de klant van de TV, *zoals u wordt voorgespiegeld*, maar de melkkoe.

We leven in een democratisch land, maar we hebben de TV-programma's van de totalitaire staat. We kennen een persvrijheid, maar om televisievrijheid bekommert zich niemand. Er is geen televisievrijheid. De televisie lijkt op een democratisch medium als m'n achterste op een soepkom. De TV is een electronisch disneyland. Niets meer.

En wat kunnen we doen? De massieve bureaucratische omroepbesturen en alles wat daar omheen aan mooie baantjes werd gecreëerd, moeten

> drastisch worden uitgedund. Want óf er zijn kant-en-klare programma's uit het buitenland en zoiets kan geregeld worden door een gastarbeider op een huurkamer aan de Overtoom die drie knoppen weet te bedienen, óf we hebben programma's, van eigen makelij en dan behoort de zeggenschap te liggen bij de makers van die programma's.
> Maar zie! Er zijn geen programmamakers meer. Alleen nog maar trekpoppen en gehoorzame stumperds, u hebt ze vanavond één na één gezien. U zult ze tot in lengte van dagen blijven zien.

Deze talkshow wordt niet bepaald gewaardeerd door de t.v.-critici, zo blijkt de volgende dag. Waar veel van de kritiek op neerkomt, is dat men er eigenlijk veel meer van had verwacht. Komrij, de befaamde geselaar van Het Gooi, ontving eigenlijk alleen maar zijn vrienden die zijn teksten opzegden. Dit leidde tot een nogal eentonige visuele vorm, waaraan de critici zich stoorden.

In zijn kritiek in de Volkskrant schrijft Frits Abrahams:

> Komrij's teksten waren messcherp als altijd - sommige waren letterlijk afkomstig van zijn vroegere columns - maar ze hadden vaak niet de gewenste uitwerking. In de eerste plaats zijn het echte literaire teksten die het in hun barokheid op papier beter doen dan op de buis. Bovendien werden ze door Komrij te krampachtig uitgesproken, gemitrailleerd bijna, zodat er een al te nerveuze spanning ontstond in de dialogen.

Met uitzondering van de criticus van het Algemeen Dagblad, Han van Reijssen, grijpt niemand eigenlijk de gelegenheid aan om Komrij in zijn kritiek op Het Gooi te steunen. Alle critici beperken zich daarentegen tot een analyse van de visuele vorm.

Op 17 mei 1979 reageert Gerrit Komrij op deze kritiek in zijn rubriek *Een en ander* in het NRC-Handelsblad. Het is een slotwoord waarin hij aan het eind te kennen geeft nooit meer iets met de televisie te maken willen hebben. Kortom, de totale afrekening.

> Tien dagen geleden was ik een uur op de televisie. Pas na vier, vijf dagen kwamen er allerlei reacties los van lieden die anders nooit over televisie schrijven, maar die in het bezit waren van véél Oud Zeer en eindelijk eens glunderend en triomfantelijk uit hun hol konden kruipen. Hun gedrag was niet ongelijk aan dat der bunzingen: als er één het startsignaal heeft gegeven volgen ze allemaal. Ik heb van al die negatieve, meesmuilende, grove, agressieve reacties genoten. Ik zou het als een ontzaglijke belediging hebben ervaren als ze me hadden gezegd dat ik nu echt *geknipt* was voor de televisie. De TV is een drekhol, en ik ben geen stinkdier. 'n Pauw valt in een zwijnenstal uit de toon. Het was een unieke uitzending. Voor het eerst in de geschiedenis van de televisie werd er

Met Nico Scheepmaker. Foto: Lon van Keulen.

een uur lang geroepen dat de televisie niet deugde, en vooral: waarom niet. Natuurlijk, ik had *mezelf* vragen moeten laten stellen om die daarna te beantwoorden. Dan was het 'n programma over een schrijver geweest, over een akelige, zure schrijver. Maar ik vond het aardig [*en niets meer*] om de rollen om te draaien, om de ledepoppen die de treurbuis voortbrengt als ledepoppen te ondervragen en als ledepoppen omver te blazen.
Het was nagenoeg als in een jongensdroom: je gaat een speelhol binnen, neemt als Billy the Kid plaats voor een schietautomaat en knalt met je repeteergeweer voor een kwartje alle plastic opzetindianen omver. Retteketet. Jopie Slim tussen de apachen. Ik deed dus zelf het kwartje in de gleuf. Ik speelde voor cowboy en niet voor inboorling, al zou ik in beide gevallen hetzelfde hebben gezegd. En ziedaar: ik trad niet langer in een programma op, ineens was ik een programmamaker! Een heuse! Ineens betrof het een akelig, zuur *programma!*
Er waren vijf soorten reacties.
De eerste soort kwam van onze oude, door en door versleten garde TV-critici: van de heer Jungman van *Het Parool* die mij door zijn dikke brilleglazen waarachtig had zien vallen [ik wist niet dat ik een ster was] en vooral van de heer Derksen van *De Telegraaf* die me eerst een kwakende testikel en een leuterende teelbal noemde en vervolgens vond dat ik alleen maar kon schelden. De heer Jungman schrijft al langer over televisie dan er televisie bestaat en slaagde er al die tijd nooit eens in één opmerking te maken waarvan je ophoorde, geheel in tegenstelling tot uw dienaar dus, die maar één jaar keek en wel drie van die opmerkingen maakte; de heer Derksen daarentegen muntte de laatste jaren uit in het overschrijven van passages uit *Horen*, *Zien en Zwijgen*, het boek dat uw dienaar over televisie schreef, en gedroeg zich nu als de dief die bij het verlaten van de villa die hij zojuist heeft geplunderd nog snel even tegen de pui pist. Arme ouwe mannen!
De tweede soort bestond uit intellectuelen ‘die het allemaal al eens eerder hadden gehoord’. Voor die mensen stak ik mijn verhaal uiteraard niet af, maar ik neem aan dat ze verwonderd zullen opkijken wanneer ik ze vertel dat er in Nederland honderdduizenden mensen zijn die nooit een boek lezen en bovendien: ik begrijp best dat ze gewend zijn iedere avond

ongehoorde, nimmer eerder vernomen opmerkingen via de televisie te consumeren, ware uitspattingen van originaliteit. Daar kan ik niet tegen op, dat spreekt.
De derde groep bestond uit mensen die vonden dat mijn ‘slachtoffers’ zich niet konden verweren. Daar waren opvallend veel vrouwen onder. Hoogst opmerkelijk: vrouwen staan altijd als eersten klaar om met een hakmes je buik open te halen en om daarna nog eens flink met een pollepel door je darmen te roeren, maar nu hadden ze ineens medelijden.

De vierde soort was woedend. Dat varieerde van de volslanke volksblondine die me, met de laatste Story en Privé onder haar arm, op straat in warm Amsterdams toeriep: ‘Getverderrie, wat hep jij op de TV kapsones!’ tot de

hoofdschurken in wat langzamerhand het Watergate van de Nederlandse TV is geworden: Jan de Troye en Carel Enkelaar.
De vijfde soort bestond uit alle andere soorten. In deze vuilnisbak verschuilen zich bij voorbeeld onze opzet-indiaan André Kloos ['Ik reageer nooit op flauwekul'] en een zeker slag van mijn 'fans' dat voor de televisie was gaan zitten en daar op z'n minst het programma van de eeuw verwachtte. Ik ben namelijk hun vaste idioot, en moet ze voortdurend amuseren. Ze vonden, 'dat ik niet aan hun verwachtingen had beantwoord'. Welnu, dat had ik vroeg of laat toch 'n keer niet gedaan. Zulke fans, je zal ze maar hebben. Ik ben ze liever kwijt dan rijk.
Kortom: wat ik in mijn stoutste verlangens niet voor mogelijk hield gebeurde: het aantal van mijn vijanden was wéér groter. Ik heb nu nog maar één vriend en drie katten over. Ik ben bijna klaar.
Maar nu ernstig.
Het ontstellende van al die reacties vond ik dat niemand, werkelijk *niemand* inging op wat ik zei. Alles was in 't werk gesteld om de aandacht bij de tekst te houden: er werd afgezien van Bekende Nederlanders, van toneelspelen, van persifleren, van gladheid en van televisie-maken. Er viel niets te kijken. Die afwezigheid van TV-foefjes heeft, ik geef het toe, glorieus gefaald. De TV heeft het gewonnen van de inhoud.
Omdat iedereen nu eenmaal gewend is om te kijken als 'n bête baviaan, wordt er op gelet of je neus niet glimt en er zijn er zelfs geweest die met 'n vergrootglas probeerden te ontwaren wie zich nu wel onder het publiek bevond. Over de Inhoud: niets. Meneer, uw neus glom. *Maar ik heb toch ook gezegd dat de televisie niet deugde?* Nee meneer, ik hoopte dat u van het afstapje zou donderen. *Maar ik heb toch ook gezegd dat het eenrichtingsverkeer van de treurbuisgriezels angstwekkend is?* Nee meneer, uw das zat niet goed. *Maar ik heb toch ook uitgelegd waarom de tv een zwijnenstal is?* Nee meneer, u praatte te langzaam. Te snel. Te hard. Te zacht. *Maar ik heb toch ook gezegd dat de macht bij de tv in handen is van de verkeerde mensen?* Nee meneer, we zagen u af en toe van een papiertje lezen.
De TV is alleen geschikt voor amusement. Alles wordt er beoordeeld naar gladheid, naar 'n eigen soort professionalisme: Vader Abraham is een goed TV-maker omdat hij zijn buitengewoon diepgravende teksten volgens de voorgeschreven regels brengt en Gerrit Komrij moet, omdat hij binnen dezelfde omlijsting verschijnt, automatisch wijken voor dezelfde normen, al zegt hij iets heel anders dan smurf-smurf-smurf. Het ligt in de aard van de TV.
De bunzingen zagen me in een zwijnenstal en riepen verontwaardigd dat ik op een pauw leek. Ze zagen me in een hoerenkast en beklaagden zich over mijn deugdzame aard. Ze zagen, kortom, hun kans schoon.
De TV is een verloren medium. Ze brengt niet enkel alles wat ze vertoont binnen de begrenzingen van haar eigen onbenul, ze roept ook alleen maar onbenul op. Nooit zal ik er meer een kwartseconde op verschijnen, nooit ook zal ik er nog een woord over schrijven. Ik moet het m'n vijanden niet te gemakkelijk maken door voor 'n lachspiegel te gaan staan.

Een geweer in de aanslag
De Tamarkolommen van Renate Rubinstein
Daan Cartens

Na het verschijnen van *Niets te verliezen en toch bang* (1978) en *Hedendaags feminisme* (1979) trok de bundel Tamarcolumns uit de late jaren zeventig van Renate Rubinstein, op enkele uitzonderingen na, minder aandacht dan gebruikelijk. Dat lijkt me onterecht. In die laatste bundel, *Ieder woelt hier om verandering* staan een paar kleine fragmenten, die zo onnadrukkelijk zijn, dat je in eerste instantie geneigd bent ze snel door te lezen, als een soort intermezzo, voordat een nieuw probleem wordt aangesneden of een mening geventileerd. Toch ligt de kern van Renate Rubinsteins authentieke kracht in die kleine stukjes besloten. *Amsterdams licht* (p. 122) is er een goed voorbeeld van:

> Wat ik misschien het mooiste van alles vind. Mijn hele leven heb ik het gezien, want ik woon in Amsterdam en alle hoogtepunten van mijn leven lagen in Amsterdam. Zelf lag ik ook en keek naar het plafond. De zon scheen en onveranderlijk weerspiegelde het water van een gracht of kanaal dan glippend, vloeibaar licht op een balk. (...) Bevend, vloeibaar licht, nooit stilstaand, nooit scherp afbakenend, ook de schaduw van de planten was sidderend en doorschijnend - sereen en verbijsterd lag ik het aan te kijken.

Waarom is dit fragment nu zo typerend? Heel vaak beginnen de columns met een zin, waaruit het persoonlijke, ongeacht het onderwerp dadelijk blijkt. Soms is het een stelling of een vraag, meestal ligt er verbazing of verwondering aan ten grondslag. Iedereen beweert dat nu wel, maar is dat wel zo?, ik geloof er niets van en dan volgt een voorbeeld waaruit het tegendeel blijkt. Maar in een enkel geval en ook in *Amsterdams licht* wijkt de verbazing niet. Het zijn korte flarden van geluk, die ook in de vorige verzamelbundels voorkwamen, meestal in de natuur beleefd. De kortstondigheid is er in besloten. Het kán zo zijn, maar het duurt even, de realiteit is anders. In *Tamarkolommen* eindigt *Bovenop het korenveld* zo: ‘En koester de trein die bij schuine lichtval om tien voor zes, aan de andere kant van het korenveld uit het linkse bos kwam. En die nu al weer aan het verbleken is en een verhaal wordt dat ik mijzelf vertel’ (p. 65). Constant is ook de precisie, of het nu om de natuur gaat, of het licht, het verkeer of de televisie, de woorden zijn afgewogen en laten geen klanken toe die detoneren in het geheel. Er zijn maar weinig schrijvers en zeker columnisten die zo constant zijn in hun manier van schrijven. Het voordeel dat daaruit voorkomt is vertrouwdheid en herkenning. Het is geen kennismaking voor de lezer, maar de voortzetting van iets voorafgaands, een onderbroken gesprek. Niet voor niets is er in zoveel kritieken op gewezen dat de stijl van Renate Rubinstein aan het levendige en beweeglijke van de conversatie doet denken, meer dan aan een star of strak betoog. Wie echter babbelzucht verwacht komt bedrogen uit, niet alleen de onderwerpen geven er geen aanleiding toe, ook de toon heeft vaak de bezwerende kracht van eigen gelijk, zodat de lezer pas ná het stuk ontdekt dat hij het er eigenlijk niet mee eens is en niet al tijdens het lezen. Misschien is de oorzaak hiervan dat veel columns vragend beginnen. De columnist overweegt een antwoord; is het dan niet beleefder en passender om dat antwoord af te wachten, dan meteen interrumperend in de rede te vallen? Veel van de talloze reacties op wat Renate Rubinstein schrijft (of soms zegt) bevatten niet het relativerende van vragen. Vooral de feministische kritiek op *Hedendaags feminisme* werd gekenmerkt door de bitse

ernst van een monoloog, van gelijk. Dat maakt een verweer soms wel erg gemakkelijk, waarna de tegenpartij alleen maar woede kan ventileren om zoveel onbegrip, of zelfs verraad. In *Hedendaags feminisme* citeert Renate Rubinstein een brief van Joke Smit: 'Renate, hoe wil jij de geschiedenis in? Als iemand die modes heeft ontmaskerd en in de privésektor iets verbodens zichtbaar heeft gemaakt, maar waar het echt belangrijk was in het verkeerde kamp heeft gezeten?'. Een antwoord op die maatschappelijke wijziging, emancipatie en feminisme heeft ook Rubinstein niet:

> De positie van de vrouw is dat zij niet meer zo precies weet wat er van haar verwacht wordt. Vroeger stond de norm in elk geval vast. (...) En nu is dat veranderd. De oude norm is niet verdwenen - zo eenvoudig zijn die dingen niet - hij leeft nog steeds op de achtergrond van het huwelijkspatroon en veroorzaakt daar veel onheil

(*Ieder woelt*, p. 153).

Hoewel het onderwerp, feminisme, pas opduikt in de jaren zeventig, past het wel in de thematische lijn die door het hele werk van Renate Rubinstein loopt: gesimplificeerd gezegd: individu versus collectief of eigen geweten en mening versus collectief geweten en gewetensdrang. Zolang feminisme onbelemmerde en onbeperkte ontplooiing betekent van een sexe, die misschien tezeer gewend en vertrouwd is geraakt aan het masculiene gareel, kan Rubinstein er zich in vinden:

> Er zit een kant aan het feminisme die ik erg leuk vind: de beetje malle kant. Vrouwen die zich nergens iets van aantrekken en buitenissige levens leiden. Dat is wel degelijk een aspect van de hedendaagse nadruk op het leven van de vrouw en ook al wordt het een beetje bedorven door collectivisering, het betekent meer vrijheid van keus

(*Hedendaags Feminisme*, p. 75). Dat betekent eigenheid, authenticiteit boven vereniging en bundeling van krachten met het oog op de toekomst die door de invulbaarheid verlokkend werkt voor elke stroming met een verwachting, dus voor zowel socialisme, als feminisme. Het maakte de discussie over China, na het verschijnen van het *Klein Chinees woordenboek* (1975) indertijd zo fel, de reacties herhaalden zich na *Hedendaags feminisme* en zij zullen zich blijven herhalen, want het motto van Auden dat Rubinstein aan haar Chinaboek meegaf ('Knowledge may have its purposes but guessing is always more fun than knowing') lijkt mij haar primaire drijfveer voor het schrijven. Wie de antwoorden kent, hoeft de vragen niet te stellen. Daarom: 'Links is een maatschappij die de communicatie tussen de mensen niet belemmert en links is een persoon die de waarheid zoekt en zegt of schrijft' (*Ieder woelt*, p. 83). Links en rechts zijn voor Rubinstein niet zozeer begrippen die zij wil associëren met politieke stromingen, maar een scheiding die door de partijen heen loopt, ook in het dagelijkse leven: 'De onthullers en de geheimhouders, dat zijn de partijen, dat is de strijd, nu en sinds altijd al en in de toekomst niet anders' (*Ieder woelt*, p. 82).

Onthullend waren destijds de Tamarcolumns na het vertrekken van haar echtgenoot, maar niet in de sensatie-achtige betekenis van het woord, meer omdat er veel persoonlijks werd prijsgegeven, zonder dat er veel dank te verwachten viel: noch van de partij waarom het ging, noch van het publiek, dat soms als het in soortgelijke situaties verkeerde wel reageerde, maar het vaker toch wel een tikje gênant vond om zo'n onverhulde blik te kunnen werpen in de huiskamer. De columns gebundeld, herschreven en aangevuld verschenen onder de titel *Niets te verliezen en toch bang* (waarvoor Renate Rubinstein onlangs de Multatuliprijs 1979 van de stad Amsterdam ontving). Het is misschien beter het boek te beschouwen als een 'na grote pijn' geschreven roman, dan als een bundel columns. Dat wordt niet bewerkstelligd door de eenheid qua onderwerp (dat geldt voor *Jood in Arabië/Goi in Israël* (1967), het China en het feminismeboek ook), maar wel door de structuur die chronologisch is (van de directe emoties na het vertrek tot aan de beschouwelijke opmerkingen jaren achteraf) en de vertelsituatie: er is een 'ik' aan het woord die verslag doet van een algemeen herkenbare gebeurtenis, maar deze 'ik' is schrijfster, essayiste, en zij kan niet anders, alleen al gedwongen om den brode, reageren dan erover te schrijven. Dat gebeurt niet met 'een vormelijk gevoel' om de eerste helft van de geciteerde regel van Emily Dickinson te completeren, want angst is het centrale, het overheersende gevoel in *Niets te verliezen en toch bang.* Eerst was er woede, het stuk dat vooral daarover gaat verscheen nooit in Vrij Nederland, want anderen vonden het 'te rauw'. De angst komt eerst gecombineerd aan bod met de rede die verpakt zit in de adviezen van anderen en de psycho-analytische visie. Dat levert een orde op het eerste gezicht op, voor alles is een verklaring, waarom nog langer ongerust zijn; heel veelzeggend heet een hoofdstuk dat het beklemmende middendeel van het boek inleidt *Een streep eronder.* Maar in *het lijden dat men vreest* laat de angst zich niet meer verloochenen. Het verlaten zijn door de echtgenoot, waardoor een 'wij-gevoel' van jaren weer moest worden omgezet in een 'ik' spiegelt zich in wat een toevallige samenkomst was: de 'Ik' brengt een bezoek, wordt thuisgebracht en geraakt in een staat van panische angst: 'In de hel leven mensen die proberen te doen alsof alles om hen heen heel normaal was' staat er verderop in het boek. In het hoofdstuk *angst* wordt weer geanalyseerd, het is de fase na de verwarring. Uiteindelijk wordt de verklaring in twee richtingen geleid (symbolisch voor de onzekerheid wat betreft een sluitend antwoord?): de jeugd van Renate Rubinstein en het ook tijdens het huwelijk niet verdwenen gevoel van

heimwee ('iets terug willen hebben dat er nooit werkelijk was') en het inzicht dat bepalende emoties blijkbaar net zo werken bij katten als bij mensen.

In een artikel verschenen na de dood van Jan Emmens schreef Renate Rubinstein: 'Van begin af aan heeft hij gedichten geschreven die mij raakten. Ik vond ze aangrijpend, raadselachtig, confidentieel. En schokkend, zoals dromen kunnen zijn'. Geldt voor haar eigen stukken niet hetzelfde? Haar onderwerpen die vaak aan de actualiteit zijn ontleend hebben de offensieve stellingname van 'een geweer in de aanslag' (Jan Emmens), maar, zoals ook Emmens vervolgt, dat 'is op zichzelf nog geen teken van oorlog', het is eerder gewapend met scepsis de vooringenomenheid van anderen te lijf te gaan, zonder daarbij zichzelf te vergeten, of om het anders te formuleren met de woorden van een andere door Renate Rubinstein bewonderde dichter, Chris van Geel: 'Natuur die van de liefde een/gewoonte maakt, gunt hem geen rust' (uit een variant van *Buikzwam de aardster*).

Werk van Renate Rubinstein verscheen, behoudens de twee eerste bundels die bij Querido uitkwamen, bij Meulenhoff. Een selectie uit beide eerste, niet meer verkrijgbare bundels verscheen onder de titel *Was getekend Tamar.* Een herdruk van *Jood in Arabië/Goi in Israël* verscheen in 1979 (f 19,50). De andere bundels zijn verkrijgbaar. *Ieder woelt om verandering* kost f 22,50, omslagtekening Peter Vos, titel ontleend aan een motto van Pieter Leonard van de Kasteele (1748-1810).

Renate Rubinstein / foto: Steije Raviez.

Engelse kroniek
James Brockway

Tussen alles wat binnenkwam: een nieuwe roman van Paul Bailey, zijn vijfde, en een vernieuwde van Beryl Bainbridge, want de laatste heeft een van de twee romans van haar, die verschenen voordat ze met de uitgave van *Harriet Said...* en *The Dressmaker* beroemd werd, herschreven en de nieuwe versie onder de oude titel *Another Part of the Wood* is thans bij Duckworth verschenen en in de boekwinkels te verkrijgen. Duckworth was de uitgeverij die de kracht van *Harriet Said...* heeft ingezien, nadat deze roman jarenlang in een kast had gelegen: andere uitgevers hadden het boek namelijk steeds geweigerd, in één geval omdat het onderwerp zo 'naar' was. Maar in de jaren zeventig was de smaak veranderd en *Harriet Said...* sloeg in.

Bailey's nieuwe roman *Old Soldiers* is zijn eerste sinds zijn vertrek een paar jaar geleden naar Amerika, waar hij onder andere aan de universiteit van Idaho gedoceerde... om het geld. Weinig jongere auteurs hebben zoveel *éclat* gemaakt of van zoveel prestige genoten - zelfs Ian McEwan niet - als Bailey, die in 1967 met *At the Jerusalem* debuteerde. Kort daarna zag men zijn naam regelmatig in de literaire tijdschriften verschijnen en hij recenseerde ook regelmatig voor grote bladen als *The Observer.* De literaire prijzen stapelden zich op. Als een nieuwe prijs werd ingesteld, dan kon men met zekerheid stellen, dat die prijs binnen korte tijd aan Bailey zou worden toegekend. Zijn eerste vier romans, waarin hij zich liet zien als een auteur die heel veel in heel weinig woorden kon zeggen, kregen, als ik het goed heb, nooit anders dan lof. Iedere kritikus leek er vast van overtuigd, dat Baileys schrijven uitmuntend was. En toch schreef hij mij kort voor zijn vertrek naar Amerika dat hij, na het succes van vier romans en vele artikelen in de bekendste en voornaamste Engelse bladen, opgescheept zat met een schuld aan zijn bank en een huis dat met een flinke hypotheek belast was. Waarvoor al die inspanning toch?

Dat zijn romans hem niet van een groot inkomen voorzien hebben, verbaast mij niet. Hij lijkt mij, hoe populair hij onder de kritici ook mag zijn, een auteur voor de fijnproever. Bovendien zijn zijn onderwerpen van een vrij sombere, grimmige aard. De oppervlakkige lezer zou ze misschien zelfs deprimerend noemen. In *At the Jerusalem* registreerde Bailey bijvoorbeeld de ondergang van een intelligente oude dame in een bejaardentehuis met een trefzekerheid, vooral waar het de dialogen onder de oude vrouwen en de taal van de verpleegsters betreft, die doet vermoeden, dat de auteur wekenlang bezig is geweest, allerlei gesprekken in een bejaardentehuis met een bandrecorder op te nemen. Het lukte hem eveneens aan dit verhaal over een oude dame een element van echte, universeel geldende tragedie te verlenen. De vrouw wordt een symbool van de intelligentie, die in een eenzame strijd tegen de domheid en het onbegrip van de massa ten onder gaat.

In zijn tweede roman, *Trespasses*, naar mijn smaak zijn beste tot dusver, maakt hij gebruik van een mozaikconstructie, waarbij kleine notities van een jonge man, die in een zenuwinrichting zit, geleidelijk aan tot een beeld van zijn psychische toestand en ook tot het verhaal van zijn leven uitgroeien: hij is met een jonge vrouw getrouwd die, als zij ontdekt dat hij haar eigenlijk niet nodig heeft en nooit met haar had moeten trouwen, zelfmoord pleegt.

Vooral in deze roman toont Bailey zich een formidabel begaafde technicus van het woord, terwijl het verhaal, waarin alles slechts langzaam aan het licht komt en voor de lezer duidelijk wordt, dezelfde aangrijpende kracht heeft als in zijn eersteling merkbaar was. Zijn derde roman, *A Distant Likeness*, was aanmerkelijk korter dan de eerste, nooit breedsprakige twee. In dit boek over een detective die steeds meer

op zijn prooi begint te lijken, is de techniek zo weinig mogelijk woorden te gebruiken zo streng toegepast, dat de roman hier en daar kryptisch wordt. Sommige passages bestaan uit slechts een of twee woorden. Toch passen al deze kleine stukken in elkaar. Hier echter is mijn bezwaar dat Bailey het lezen voor de lezer te moeilijk heeft gemaakt. Dit is niet het geval met zijn vierde, wat langere roman (191 bladzijden), *Peter Smart's Confessions*, waarin Bailey enkele pittoreske en eksentrieke figuren schept (trouwens lang niet afwezig in zijn eerder werk) op een wijze en met een verve en komische kracht die aan Charles Dickens doen denken. Wij volgen het verhaal van Peter Smart's kinderjaren en leren de heer F. Leonard Cottie, arts en werkgever van zijn moeder, een huishoudster, kennen. Dit vreemde heerschap schrijft onleesbare boeken die als deurstoppen dienst doen en maakt als regel zijn huishoudsters tot zijn maitresses. Peter wordt later een derde- of vierderangs toneelspeler (Bailey is zelf als toneelspeler begonnen) en de auteur trakteert ons dan op enkele scenes uit de toneelwereld (of onderwereld) die bijna barok in hun detaillering aandoen en heel humoristisch zijn.

Een grimmig element vinden we echter steeds in zijn boeken terug en Peter, zoals wij in een uiterst lakoniek 'Afterword', dat geschreven werd door een medeacteur, lezen, sterft aan kanker, luisterend naar de woorden van de achttiende eeuwse dichter, Cowper, die 'seeing yellow leaves falling from the willows, rejects the idea of a short earthly continuance; rejects, too, the notions of heaven and hell,

and simply wishes to live for ever and ever'. Hier zal de lezer het element van ironie merken, dat overal in Baileys proza opduikt.

In zijn nieuwe roman, *Old Soldiers*, (Bailey had mij enige tijd geleden geschreven, dat het maar een novelle was) is de auteur teruggekeerd tot een zeer gecomprimeerde vorm (maar 120 blz.) waarin hij over Victor en Eric schrijft. Beiden zijn in de zeventig, beiden veteranen uit de Eerste Wereldoorlog, die elkaar per toeval weer ontmoeten in de St. Paul's Kathedraal in Londen. Ze lijken helemaal niet op elkaar: Victor, nu weduwnaar, is bankier geweest en terughoudend van aard; Eric is een uiterst bizarre figuur die als een kameleon drie verschillende levens lijdt. Hij verschijnt ook als landloper en als een slecht verzorgde dichter. Wat is zijn geheim?

Ook in deze korte roman lukt het Bailey bizarre, mislukte figuren met een betekenis te kleden die hen tot aandoenlijke, maar tevens nogal verontrustende symbolen maken van zekere menselijke voornamelijk psychische toestanden. Er is weer een tragisch element en we treffen weer ijzingwekkende passages aan.

Kritikus Peter Lewis schreef over Bailey in *The Times Literary Supplement*: 'He is the least prosy of prose writers, and for all his avoidance of obvious poetic effects he is one of the most genuinely poetic of our novelists'. Die woorden zeggen lang niet alles over Baileys kunnen als schrijver, maar ze onderstrepen wel het belangrijkste element: Bailey schrijft proza uit een poëtische bezieling en met een poëtische visie, ook wat zijn visie op het woord betreft. Een fijne schrijver. Lees hem maar.

Paul Bailey: *Old Soldiers*, 120 blz. Jonathan Cape, London, 1980. £4.95.

Brieven & Commentaren

'Alfred Döblin en het antisemitisme in Duitsland'

Onder deze niet bepaald bescheiden geformuleerde en zeer vet gedrukte kop (maar hier staat het dan toch ook weer, misschien wel even vet, zij het tussen aanhalingstekens) heeft Hans Ester in het januarinummer van dit blad zijn gedachten o.a. laten gaan over Alfred Döblin en diens pogingen om als geassimileerde Joods-Duitse intellektueel zijn standpunt tegenover het Jodendom te bepalen tijdens het in de republiek van Weimar en Naziduitsland katastrofaal eskalerende antisemitisme. De al te grote beknoptheid, het te nauwe perspektief en de daaruit voortkomende scheve konklusies en implikaties van Esters betoog dagen mij uit tot enkele korrigerende en verruimende opmerkingen.

1.

Het is juist dat Döblin gedurende de eerste jaren van zijn emigratie - om precies te zijn van 1933 tot 1936 - het politiek zionisme dat zijn deel in het scheppen van een eigen Joodse staat had, met klem heeft bepleit. Zelf tot het verlaten van Duitsland gedwongen en de rampzalige situatie van miljoenen andere Joden onder ogen ziende, meende hij bij een oplossing van de problemen te moeten helpen en greep hij de territoriale gedachte aan om de volgens hem gedemoraliseerde en van zich zelf vervreemde Joden wakker te schudden en hun bundeling en organisatie te stimuleren. Hij deed dit sinds 1933 als aktief medewerker in de O.R.T., in de 'Liga für jüdische Kolonisation' en sinds 1935 in de hieruit voortgekomen 'Internationale Freilandliga'. Hij deed het tevens publicistisch in de vorm van bijdragen voor o.a. de tijdschriften 'Freiland' (Paris), 'Der Ruf' (Rotterdam), 'Der jüdische Volksdienst' (Rotterdam) en 'Das neue Tagebuch' (Amsterdam) en in zijn bij Querido in Amsterdam verschenen boeken 'Jüdische Erneuerung' (1933) en 'Flucht und Sammlung des Judenvolks' (1935). Ondanks zijn in deze jaren sterke geëngageerdheid voor het Joodse territorialisme was zijn houding in deze zaak echter hoogst ambivalent, omdat hij namelijk - en dit vergeet Ester te zeggen - de eigen Joodse staat, de Joodse natie, de politieke oplossing dus, nooit als einddoel wilde beschouwen. Het eigenlijke kernpunt waar het voor Döblin om ging - en ten aanzien daarvan zijn zijn uitspraken allerminst wisselvallig maar juist gedurende de hele periode dat hij zich over de Joodse problematiek heeft uitgelaten (1921-1936) uiterst konsistent - was het utopisch perspektief van een geestelijke vernieuwing van het Jodendom. In dit geestelijke vernieuwingsproces van de Joden zouden kennis omtrent de geheimen van de wereld en aktueel aards bestaan, weten en handelen, moraal en politiek met elkaar verenigd moeten zijn tot wat hij de 'ganze jüdische Existenz' noemde. Hij zag hier de mogelijkheid om 'sich aus der Oberflächlichkeit und dem Chaos des Abendlandes zu retten', uit de misvattingen die volgens hem westerse verlichting, rationalisme, materialisme, natuurwetenschappen en politiek vormden. Het eigen territorium beschouwde Döblin hooguit als voorbereiding op deze na Palestina en diaspora derde, utopische bestaansvorm van de Joden. Toen hij konstateerde dat de 'Liga' in de jaren 1935/36 de territoriale gedachte steeds meer verabsoluteerde en tot doel op zich zelf verhief, probeerde Döblin dan ook met zijn op de Londense territorialistenkonferentie van 1935 gehouden voordracht 'Ziel und Charakter der Freilandbewegung' van het streven naar een eigen staat af en naar de wezenlijke punten van de Joodse kwestie

toe te leiden om zich vervolgens teleurgesteld uit de gehele beweging terug te trekken. De verabsolutering van de eigen staat was in zijn ogen niets anders dan het overbrengen van westers nationalistisch denken op het Jodendom. Voor een strategie die het eigenlijke doel buiten het perspektief liet, wilde Döblin zich niet lenen en hij kwam bij overwegingen terecht die reeds zijn houding in de jaren twintig kenmerkten: dat de tempel van de Joden mogelijkerwijs nergens ter wereld en dus ook niet in Palestina te vinden zou zijn maar uitsluitend in de Joden zelf. Nog eens: wisselvallig was Döblin in zijn beoordeling van het territoriale aspekt; niet in het minst wisselvallig echter stelde hij zich op ten aanzien van de derde existentievorm, de geestelijke bestemming van het Jodendom.

II.

Dit laatste nu is niet verbazingwekkend wanneer men Döblins koncept van de Joodse vernieuwing in het kader van zijn gehele denken in de jaren twintig -dertig bekijkt. Er blijkt dan namelijk dat zijn houding in de Joodse kwestie slechts één konkretisatie van een veel omvattender utopisch beeld van de mens bij Döblin was, dat zijn gedachten over de mogelijkheid van een socialistische staat in Duitsland, de Poolse staat van 1924, over de moderne natuurwetenschappen, de Europeese verlichting maar ook zijn poetologische overwegingen en b.v. het ontwikkelingsverloop van zijn beroemdste romanfiguur, Franz Biberkopf uit 'Berlin Alexanderplatz' op exakt dezelfde manier dialektisch gestruktureerd zijn. Een paar voorbeelden hiervan:

Vlak na de Eerste Wereldoorlog, onder invloed van het oorlogsgebeuren zelf en de geschriften van Karl Marx en Ferdinand Lassalle, toonde Döblin grote affiniteit tot het socialisme. Dit kwam, hoewel hij nooit lid van de USPD of later van de SPD of KPD geweest schijnt te zijn, tot uitdrukking in zijn praktisch engagement als arts tijdens stakingsakties en in nachtasyls en publicistisch in zijn o.a. onder het pseudoniem Linke Poot in de 'Neue Rundschau' van Samuel Fischer verschenen strijdbare politieke essays. Hier riep hij de intellektuelen b.v. toe: 'Freunde der Republik und Freiheit. Herüber nach links. An die Seite der Arbeiterschaft'. Maar het ging Döblin reeds hier niet zo zeer om de verwezenlijking van een socialistische staat in politieke zin, doch om zijn idee van een radikale, anarchistische demokratie waarvoor hem het radenmodel uit de revolutietijd van 1918/19 het meest deugdelijke vehikel leek te zijn. Toen hij echter ontdekte dat de socialistische beweging in Duitsland evenals in de Sovjetunie begon te verstarren in de burokratie van de partijbonzen, dat de 'Klassenkampf' de cirkel van de burgerlijke kategorieën van oorlog, geweld, onderdrukking niet wist te doorbreken, dat het uiterste wat men kon verwachten een puur economisch socialisme zou zijn waarbinnen de positie van de geestelijke mens onbezet zou blijven, toen staakte hij wel de politieke strijd maar bleef trouw aan zijn koncept van de geestelijke bestemming van de mens.

Analoog verliep de ontwikkeling van zijn oordeel over de jonge Poolse staat die hij in het najaar van 1924 op uitnodiging van de Berlijnse 'Vossische Zeitung' bezocht. Met grote bewondering zag Döblin in het begin van zijn reis, die hij in het 1926 uitgekomen

boek ‘Reise in Polen’ beschrijft, hoe het Poolse volk na eeuwenlange onderdrukking en verdeling zijn fundamenteel recht op weerstand aangreep en zijn lot in eigen hand nam ‘Ich überschaue ein ungeheures organisatorisches Werk von massloser Schwierigkeit. Es muss schon ein ganzes Volk sein, das dahintersteht. Eine stolze Freude, das Werk zu bewältigen. Eine Freude, die ich heftig mitfühle.’ Maar groot was de teleurstelling toen hij bij nader toezien herkende dat ook de Poolse staat slechts de door hem gelaakte ‘Nationaalstaat’ was en dat de vrijheid van de Polen feitelijk identiek was met de onderdrukking van de Witrussen, Oekraïners, Duitsers en Joden die men niet hun kans op vrije ontwikkeling gaf. Terwijl Döblin aan het boek vooraf laat gaan het hoopvolle citaat uit Friedrich Schillers ‘Wilhelm Tell’ ‘Den eine Grenze hat Tyrannenmacht’, schrijft hij tegen het einde: ‘Ich verliere jede Lust mit den “Grenzen” zu trösten und zo drohen, die “Tyrannenmacht” hat, wo ich die Tyrannei des Nationalen sehe.’ Wederom was het door Döblin nagestreefde doel de geestelijke bestemming van de vrije mens in een vrije associatie - een doel dat door de staat echter ook hier niet bereikt werd. Bijzonder verhelderend is in ons verband voorts Döblins beoordeling van de moderne natuurwetenschappen zoals hij die in het belangrijke opstel ‘Der Geist des naturalistische Zeitalters’ (1924) geformuleerd heeft. Döblin was qua opleiding en belangstelling sterk natuurwetenschappelijk georiënteerd en nam natuurwetenschappelijke en technische uitvindingen en vernieuwingen b.v. op medisch terrein gretig en vol bewondering op. Tevens was hij echter altijd een vehement kritikus van de natuurwetenschappen, zolang deze tenminste bij de beschrijving van de kausaliteiten bleven staan zonder het over de oorzaak der kausaliteit zelf te hebben. In het genoemde opstel nu ziet Döblin de rol van de natuurwetenschappen weliswaar verrassend positief maar slechts daarom, omdat hij deze als een eerste, voorbereidende impuls in de goede richting beschouwt die per se door een tweede gevolgd zou moeten worden die dan zeer letterlijk ‘die seelischen Konsequenzen des Kopernikus’ zou moeten trekken. Zie daar: ook hier het inmiddels bekende struktuurmodel van Döblins gedachten. En om de reeks voorbeelden af te sluiten toch nog even Franz Biberkopf uit ‘Berlin Alexanderplatz’, de literaire inkarnatie van Döblins utopisch beeld van de mens. Deze Franz Biberkopf, die na een wegens doodslag in de gevangenis uitgezeten straf aan zich zelf en aan de wereld op hooghartige en provocerende manier wil laten zien dat het met hem nog niet afgelopen is, dat er met hem nog rekening gehouden dient te worden, krijgt een aantal zware tegenslagen te verduren. Hij verliest zijn rechterarm en zijn geliefde wordt door een vermeende vriend van hem vermoord, en zo wordt hij uiteindelijk een blinde fatalist die nog maar kan uitroepen ‘Das Schicksal, das Schicksal’. Uit een existentiële situatie echter, uit een worsteling op leven en dood in een krankzinnigengesticht komt hij als herboren mens te voorschijn die de schuld van zijn hoogmoed evenals zijn fatalisme herkent en als hulpportier in een kleine fabriek zijn eerste stappen in een nieuw leven zet: niet solistisch en hooghartig maar als lid van een menselijke gemeenschap; niet blind fatalistisch maar kritisch en met open ogen. De nieuwe mens. Dat Döblin in zijn roman slechts de eerste ogenblikken in het leven van deze nieuwe mens beschrijft maakt duidelijk dat hij hem niet als konkrete historische realiteit kon denken maar slechts als utopie, als een streven, als een richting waarin men zich zou moeten voortbewegen.

III.

Dit - en daarmee kom ik bij de moraal van het geheel - betekent nu echter geenszins dat wij bij Döblins utopisch beeld van de mens te maken hebben met een ver van alle maatschappelijke realiteit verwijderde puur theoretische konstruktie die voor ons geen enkele betekenis zou kunnen hebben. In tegendeel. Döblins gehele leven en denken (dit geldt zelfs voor de laatste fase van zijn leven waarin hij konverteerde tot het katolicisme) was dat van een dissident van de gangbare leerstellingen van zijn tijd. En zijn beeld van de mens in de hier ter diskussie staande periode is ook in allereerste instantie gekenmerkt door zijn dissidente houding. Dissidentie namelijk zowel ten opzichte van het Prometheïsch exces van het moderne Europa als ook ten opzichte van de dreigende terugval in voorwetenschappelijke mystieke denkwijzen. Deze dubbele dissidentie die, hoewel eminent politiek, toch geen politiek koncept is en van waaruit ook geen politiek gevoerd kan worden maar die de politiek uitermate werkzaam kan beïnvloeden, is thans tenminste net zo aktueel als in de jaren twintig en dertig en moet als het eigenlijke appèl worden gezien dat de teksten van Alfred Döblin ook nu nog tot ons richten.

Matthias Prangel

Antwoord aan Matthias Prangel

Toegegeven, dat de titel van mijn opstel *Alfred Döblin en het antisemitisme in Duitsland* een ander accent suggereerde dan de inhoud van het artikel heeft gerechtvaardigd. Van meet af aan lag het in mijn bedoeling, een algemene ontwikkeling - de gevolgen van het antisemitisme voor de geassimileerde Duitser met Joodse voorouders - zichtbaar te maken en aan de hand van de uitspraken van één auteur te illustreren. Een algeheel overzicht van Döblins ontwikkeling vanuit het oogpunt van zijn religieuze en wereldbeschouwelijke opvattingen heb ik uitdrukkelijk niet willen geven. Daarom hebben de citaten alleen maar betrekking op de situatie in het algemeen. Het ging mij om de consequenties, die Döblin op een zeker ogenblik uit de ontwikkelingen in Duitsland trok en om de historische lijnen, die hij zag. Deze beperking heb ik in mijn opstel ook uitdrukkelijk genoemd. Mocht ik dit voorbehoud toch te weinig hebben laten uitkomen, dan zijn Prangels opmerkingen niet alleen waardevol en informatief maar ook noodzakelijk.

Over *Berlin Alexanderplatz* tenslotte nog een opmerking. Ik ben bewust op deze roman niet ingegaan, omdat hier de eenduidigheid van *Flucht und Sammlung des Judenvolks* ontbreekt. Zou ik de roman bij mijn beschouwing wel hebben betrokken, dan was Franz Biberkopfs vergeefse strijd in de eerste plaats van belang geweest tegen de achtergrond van de levensopvattingen van die twee door het leven 'wijs' geworden joden, met wie Biberkopf wordt geconfronteerd. Ook het zuurdesem van het Oude Testament, waarvan *Berlin Alexanderplatz* doortrokken is, waardoor Biberkopf de contouren van Job begint aan te nemen, had in een interpretatie van de roman zijn rechtmatige plaats moeten krijgen. Nu Prangel in zijn beschouwingen een interpretatie van *Berlin Alexanderplatz* biedt, kan ik niet nalaten daar iets tegenover te stellen. De uitleg van het slot van de roman deel ik in het geheel niet. Dat Biberkopf aan het eind niet sterft maar als invalide gedomesticeerd is, kan ik onmogelijk als de schepping van een nieuwe mens zien. De 'utopie' heeft niets anders dan de kuisheid van een gelubde om het lijf. Ik voel meer voor de uitleg van Rainer Werner Fassbinder (in *Die Zeit* van 14 maart 1980), die constateert, dat Biberkopf aan het slot '... der Gesellschaft ein gemeines, brauchbares Mitglied wird. Es ist nichts Besonderes mehr mit ihm. Er wird wohl Nationalist werden, so sehr zerstört hat ihn die Begegnung mit Reinhold.'

Hans Ester

[Nummer 76]

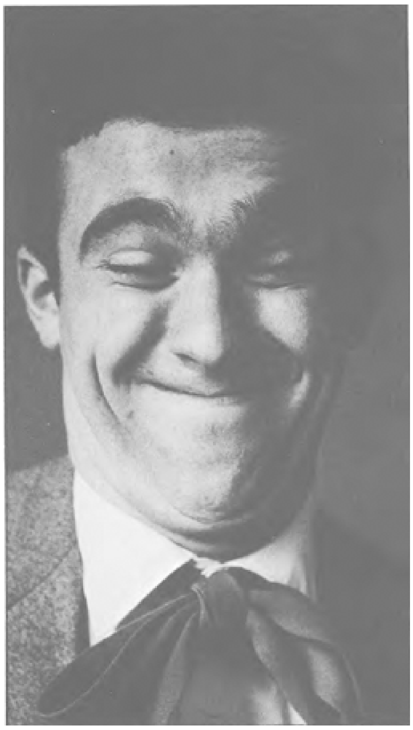
Enkele feiten
K. Schippers

1936	Gerard Stigter, 6 november, Amsterdam (Oud-West); tweede zoon van Gerardina Kool (geboren 1902) en Sjouke Stigter (1900-1977); broer van Maarten Stigter (geboren 1931).

Gerard Stigter 3 jaar.

1943	Stan Laurel & Oliver Hardy (8 mm).
1945	Amerikaanse populaire muziek en jazz; Amerikaanse films: The Marx Brothers, musicals, shows.
1949	1e H.B.S.-A (Eerste Openbare Handelsschool), Raamplein 1, Amsterdam.

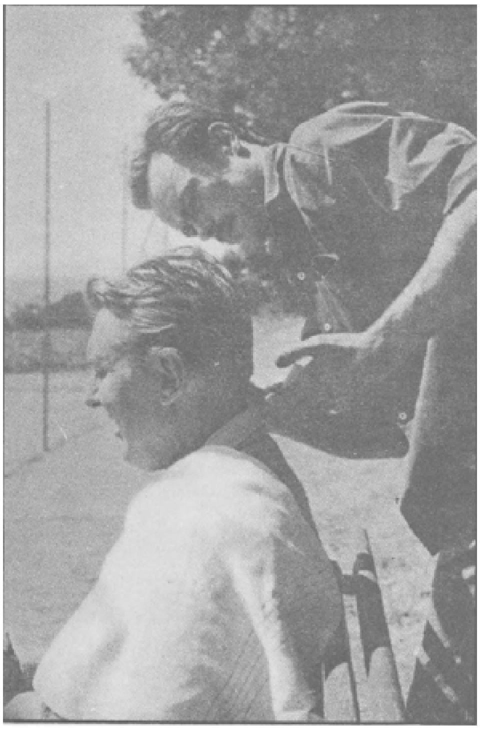
1e Openbare Handelsschool, Raamplein, Amsterdam.
1e rij onderste van links: Gerard Bron;
achterste rij tweede van rechts: Eertze Braaksma;
derde van rechts: Gerard Stigter.



K. Schippers als Stan Laurel (1957). Foto: Philip Mechanicus.

The Marx Brothers.

1951	Gerard Bron.
1952	Eertze Braaksma. Films van René Clair.
1953	Sipke Huismans, Henk Marsman. Eertze Braaksma speelt in het gymnastieklokaal van de 1e O.H.S. met kerstmis de prelude in as grote terts opus 53 van Franz Schubert (verkeerd herinnerde titel). Films van Jacques Tati.



Jacques Tati, *Les vacances de Monsieur Hulot* (1953).

Met Rob Nieuwenhuys bij de film 'Rob Nieuwenhuys en de schim van Piet Paaltjes' (1977).

1954	Lessen Nederlands van R. Nieuwenhuys; Elsschot, Nescio, F. Scott Fitzgerald, Carson McCullers, Rabelais, Alberts, Haverschmidt, Lewis Carroll, Dorothy Parker, Louis-Paul Boon, Richard Minne,

Max de Jong e.a. Canons met Eertze Braaksma, Sipke Huismans en Henk Marsman.

1955 Eindexamen. Soldaat bij het regiment Johan Willem Friso in Roermond. Gerard Bron ontmoet in militaire dienst Dick Cassée. Door Cassée bekendheid met het werk van de dichters Paul Eluard, Benjamin Péret, Pierre Reverdy, Hans Arp e.a.; de schilders Giorgio de Chirico, Paul Klee, Max Ernst, Joan Miro e.a.
Toneel van Samuel Beckett en Eugene Ionesco.

1956 Soldaat in Zuid-Laren. Ziet hoe gelukkig beroepsmilitairen zijn bij de mogelijkheid te kunnen vechten (bij het Suezkanaal), al vertrekken ze niet.
Tentoonstelling Kurt Schwitters in het Stedelijk Museum te Amsterdam.

Met G. Brands in Waardenburg. Bij het landhuis van G. Brands (1974).

1957 Einde militaire dienst. Maakt met Gerard Bron een pelgrimage naar Meudon-Val-Fleury (Arp, L.F. Céline) en Barcelona (Antonio Gaudí). Parijs: tentoonstelling Alberto Giacometti. Philip Mechanicus.

N.V. Nederlandse Boeken-Import en Uitgeversmaatschappij voorheen Van Ditmar; lessen van A.A. van der Hoek: Chas Adams, James Thurber, James Joyce, Christian Morgenstern e.a.

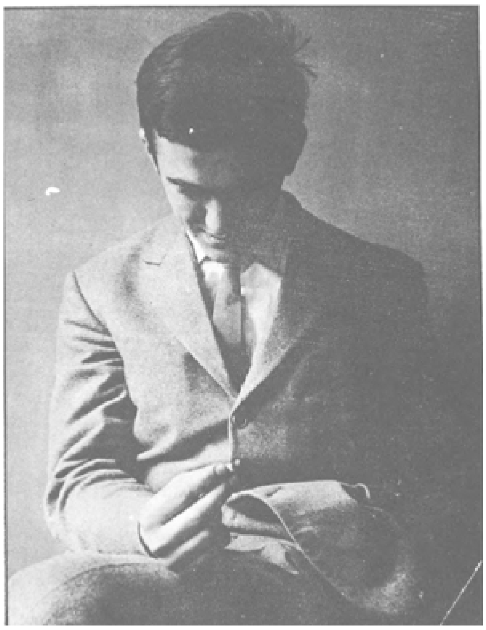
Met Philip Mechanicus in Marmande (1979).

Met A.A. van der Hoek en Ben ten Holter; Amsterdam, 1971. Foto: Philip Mechanicus.

1958 Richt met Gerard Bron, Frits Jacobsen en Henk Marsman 'Barbarber' op. Bij het tweede nummer verlaat Jacobsen de redactie. De andere redacteuren besluiten te doen alsof alle redacteuren hun functie neerleggen. Bron (G. Brands), Marsman (J. Bernlef) en Stigter kiezen een pseudoniem. Kiest voor de naam K. Schippers omdat zijn naam zo in een zakenbrief wordt verhaspeld.
Dada-tentoonstelling in het Stedelijk Museum te Amsterdam; werk van Aragon, Arp, Baader, Baargeld, Baron, Bonset, Breton, Charchoune, Cravan, Crevel, Crotti, Dix e.a.
'Gesprek met Jan Hanlo in mei 1954' door Adriaan Morriën ('Tirade' nummer 14)

1960 Trouwt met Erica Hoornik.

1961	Jan Hanlo. D. Hillenius 'Tegen het vegetarisme', (kennismaking met Erik Satie), G.A. van Oorschot, Amsterdam, 1961.



K. Schippers in 1958. Foto: Philip Mechanicus.

V.l.n.r.: G. Brands, J. Bernlef, Jan Hanlo, K. Schippers.

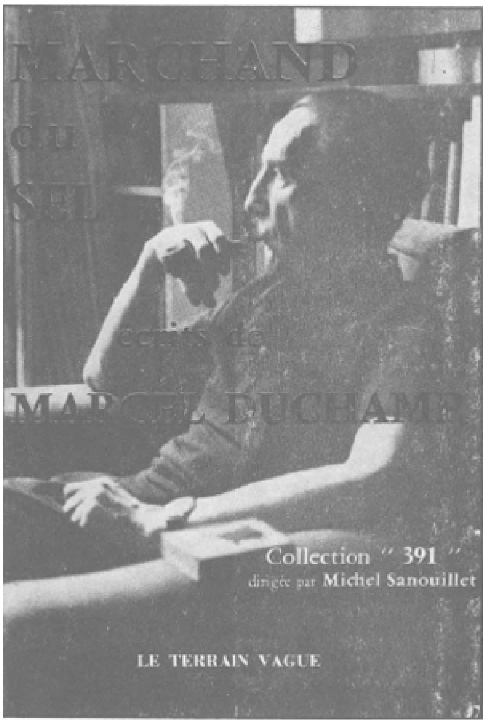
1962	Geboorte Diana. 'Marchand du Sel' (écrits de Marcel Duchamp); Le Terrain Vague, Parijs, 1958.
1963	Tine van Buul, Reinold Kuipers (Querido).
1964	Geboorte Bianca. Met Philip Mechanicus: 'Wereldtentoonstelling' bij de Moderne Boekhandel K.J. Bas, Amsterdam. Tentoonstelling 'Nieuw Realisten' in Haags Gemeentemuseum. Schrijft voor 'De Groene Amsterdammer'.

1965 Ontmoet de Nul-groep in Galerie Orez (Albert Vogel, Leo Verboon) in Den Haag: Armando, J.J. Schoon-

K. Schippers met Diana en Bianca Stigter (1962).

hoven, Henk Peeters, Jan Henderikse.
'Algemene tentoonstelling' te Enkhuizen.

John Cage, 'Silence' (lectures & writings), 1961.
Raymond Queneau, 'Excercises de Style', Gallimard, Parijs, 1947.



Met Reinold Kuipers in Parijs (1973).

Bianca Stigter (1968).

V.l.n.r.: Leo Verboon, K. Schippers en Jan Hendrikse. Foto: Marianne Domisse.

1966	Met G. Brands: film ‘Knijpers’ (8 mm). Tentoonstelling ‘Lijnen’, Querido, Singel 264, Amsterdam.
1967	Reinbert de Leeuw moet zijn uitvoering van Vexations (Erik Satie), 840 keer hetzelfde motief, in Bellevue, Amsterdam, staken. Schrijft voor de ‘Haagse Post’.
1968	Met J. Bernlef en G. Brands: film ‘Trailers’.
1969	Met Joes Odufré: film ‘Do your thing’.
1971	Laatste nummer van ‘Barbarber’.
1973	Tv-programma ‘De ivoren toren’ (met Armando, Cherry Duyns, Betty van Garrel, Philip Mechanicus, Kees Hin, Hank Onrust).

Ex-medewerkers van de H.P. (1974).
V.l.n.r. (boven) Cherry Duyns, Ischa Meijer, K. Schippers, Betty van Garrel, Hans Sleutelaar, Armando, Fred van Doorn en Emile van Konijnenburg.
Onder v.l.n.r.: Jan Cremer, Theun de Winter, Eelke de Jong en Joop van Tijn.
Foto: Steye Raviez.

'Stephen Thermerson en de taal', v.l.n.r. Thermerson, Erik van Zuile en Schippers.

1975	'Hollands Diep'; met Max van Rooy, Hans Sleutelaar, Betty van Garrel, G. Brands, Krik Denekamp, Jessica Voeten, Anthon Breke.
1976	Werkt met Kees Hin en Jonne Severijn voor NOS-Beeldspraak.
1977	Laatste nummer 'Hollands Diep'. Speelt rol van rechercheur in 'Stefan Themerson en de taal' van Erik van Zuilen.
1978	Schrijft voor NRC-Handelsblad.

Bibliografie van K. Schippers
Aloys van den Berk

Foto: F. André de la Porte.

De volgende lijst met publikaties van K. Schippers heeft niet de pretentie volledig te zijn.

Opgenomen zijn alleen publikaties in boekvorm. K. Schippers, ps. van Gerard Stigter, publiceerde ook in de volgende periodieken: Barbarber, De Gids, Maatstaf, Utrechts Nieuwsblad, Literair Akkoord, Haagse Post, Editie Collection d'Art, Hollands Diep, Tirade, Centraal Museum Utrecht Mededelingen, NRC/Handelsblad en BZZLLETIN.

Schippers maakte deel uit van de redaktie van enkele van deze tijdschriften (Barbarber, Hollands Diep, CMU Mededelingen), soms onder de naam Gerard Stigter!

De lijst valt uiteen in verschillende delen. De afdeling ‘Teksten’ bevat publikaties geschreven in samenwerking met anderen, verspreide publikaties als inleidingen, en teksten over beeldende kunst.

Poëzie

De waarheid als De Koe. Amsterdam, Querido, 1963.
-2e dr. 1977.

Een klok en profil. Amsterdam, Querido, 1965.

Verplaatste Tafels; reportages, research, vaudeville.
Amsterdam, Querido, 1969.

Sonatines door het open raam; gedichten bij partituren van Clementi, Kuklau en Lichner.
Amsterdam, Querido, 1972.

Een vis zwemt uit zijn taalgebied; tekst en beeld voor witte clown. Amsterdam, Querido, 1976.

Etalage boekhandel Van Gennep, Rotterdam, december 1979.

Met Reinold Kuipers, Maria Heiden (links) in etalage boekhandel Van Gennep Rotterdam bij het verschijnen van *Bewijsmateriaal* (1978).

Een leeuwerik boven een weiland; een keuze uit de gedichten. Amsterdam, Querido, 1980 (verschijnt oktober).

Romans

Bewijsmateriaal. Amsterdam, Querido, 1978.

Een avond in Amsterdam. Amsterdam, Querido, 1978. (De tweede druk van 1978 kreeg als ondertitel 'roman'. De eerste druk verscheen in 1971 met als ondertitel 'Tien gesprekken met Ben ten Holter; revue, realiteiten, verstoven craquelé').

Eerste indrukken. Amsterdam, Querido, 1979.

Teksten

J. Bernlef, G. Brands en K. Schippers.
Barbarber; tijdschrift voor teksten; een keuze uit dertig nummers. Amsterdam, Querido, 1964.

J. Bernlef en K. Schippers. *Wat zij bedoelen.* Amsterdam, Querido, 1964.
(Interviews)

J. Bernlef en K. Schippers. *Een cheque voor de tandarts.* Amsterdam, Querido, 1967.
(Dokumentaire over de nieuwe stromingen in literatuur en beeldende kunst).

C. Buddingh' en K. Schippers. *128 vel schrijfpapier.*
Amsterdam, Querido, 1967.

J. Bernlef, K. Schippers en G. Brands.
Barbarber; drie teksten. Amsterdam, uitgegeven in eigen beheer, 1968.

J. Bernlef, G. Brands en K. Schippers.

Barbarber; een keuze uit tien jaar, 1958-1968.

Signeert *Het formaat van Man Ray.*

Amsterdam, Querido, 1968.

Theun de Winter. *De gedichten.* Amsterdam, Rap, 1972. (Voorwoord van K. Schippers).

Leesgenot-scharlaken. Leiden, Tango, 1972.
(Bevat ‘Op tijd voor te laat’ van K. Schippers en teksten van Heere Heeresma en Herman Pieter de Boer).

Dada in Drachten, Franeker, Gemeentemuseum 't Coopmanshuis, 1972.
(Bevat 25 nieuwe kleurvlakken voor 16 Drachster middenstandswoningen).

J.C. van Schagen. *Ik ga maar en ben.* Amsterdam, Van Oorschot, 1972.
(Keuze en nawoord door Rob Nieuwenhuys en K. Schippers).

Het Papierenvliegtuigjesboek, 's-Gravenhage, Bert Bakker, 1973. (Inleiding: K. Schippers).

- *Holland Dada.* Amsterdam, Querido, 1974.
(Verslag van speurtochten naar het Nederlandse dadaïsme, met aandacht voor o.a. Anthony Kok en Hendrik Werkman).

Jan Hanlo. *Mijn benul.* Amsterdam, Van Oorschot, 1974. (Met een verantwoording van K. Schippers).

Centraal Museum Utrecht Mededelingen, nummer 6, mei 1974. Utrecht, Centraal Museum, 1974.
(Door beeldend kunstenaar Jan J. Schoonhoven samengesteld nummer van de Mededelingen met de teksten ‘Een dag naar de rennen (35 mm film)’ en ‘J.J. Schoonhoven topografisch bepaald’ van K. Schippers).

Willem van Althuis. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1975. (Tentoonstellingskatalogus met tekst van K. Schippers).

I.K. Bonset. *Nieuwe woordbeeldingen*; de gedichten van Theo van Doesburg; met een nawoord van K. Schippers. Amsterdam, Querido, 1975.
(Samenstelling en verzorging van de in facsimile uitgegeven gedichten van Theo van Doesburg door K. Schippers).

Paul Bonger: European art and my reflection. Amsterdam enz., Stedelijk Museum enz., 1976.
(Tentoonstellingskatalogus met tekst van K. Schippers).

Klaas Gubbels '74-'76. Amsterdam, Spruijt, 1976.
(Bevat fragmenten uit een gesprek van Klaas Gubbels met Paul Bonger en Gerard Stigter).

- *Nederlands bankpapier.* Amsterdam, Proost en Brandt, 1977. (Proostprikkels no. 362, maart 1977; huisorgaan van Proost en Brandt, papierfabrieken; tekst K. Schippers, vormgeving Anthon Beeke; bevat o.a. een interview met Ben ten Holter).

Jan Roeland; 1967-1978. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1978.
(Tentoonstellingskatalogus met inleiding van K. Schippers).

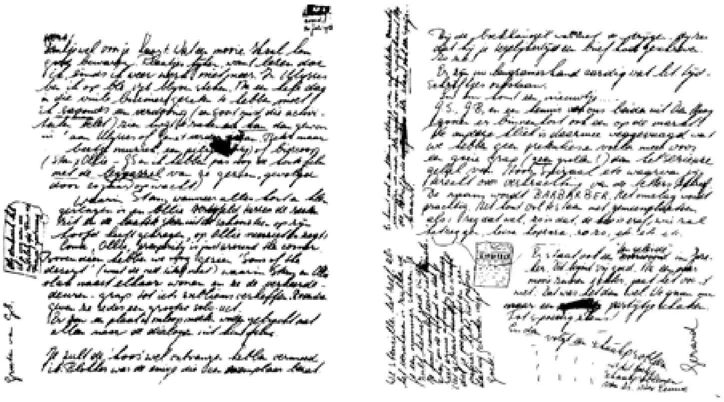
- *Het formaat van Man Ray.* Utrecht, Reflex/Salix Alba, 1979. (Er bestaan 2 oplages van deze publikatie: de handelseditie is een verkleinde uitgave van de bibliofiele editie, oplage 12 eksemplaren, met het formaat 150 × 60 (bij benadering!) cm.).

'La poire d'Erik Satie'. Daarom had ik een mandje met in vloeipapier verpakte peren voor **hem** meegebracht. **Hij** zette de mand op een lage tafel en zei: **'It's a better decoration than flowers'.** En ook: **'Satie should have been around'.** Mocht ik die woorden CITEREN**?** Ja, maar dan wel **GROOT** of klein; **hij** had altijd

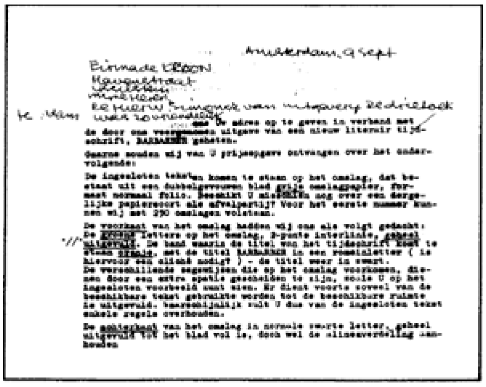
Anthon Beeke en K. Schippers. *Over tijdschriften; een gesprek.* Eindhoven, Lecturis, 1979.

(Documentaires over grafische vormgeving; no. 9).

Enkele Barbarber-documenten



Brief van Gerard Bron aan Henk Marsman; 30 juli 1958; over het oprichten van ‘Barbarber’.



Amsterdam, 9 sept

Firma de KROON

[illegible]

... uw adres op te geven in verband met de door ons voorgenomen uitgave van een nieuw literair tijdschrift, BARBARBER geheten.

Gaarne zouden wij van U prijsopgave ontvangen over het ondervolgende:

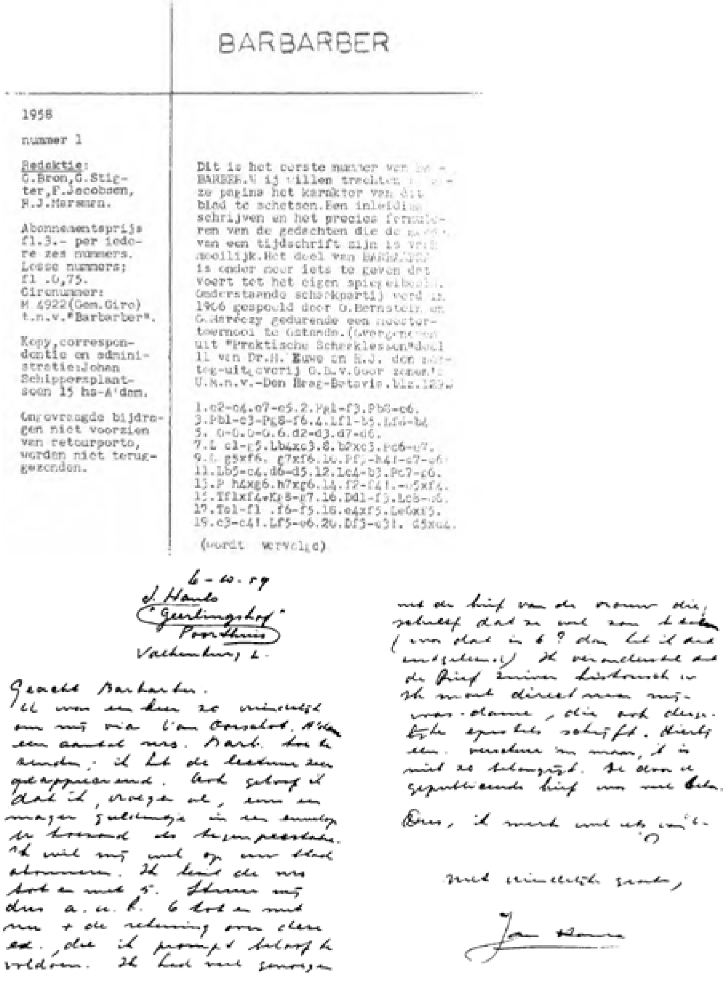
De ingesloten tekst[illegible] komen te staan op het omslag, dat bestaat uit een dubbelgevouwen blad grijs omslagpapier, formaat normaal folio. Beschikt U misschien nog over een dergelijke papiersoort als afvalpartij? Voor het eerste nummer kunnen wij met 250 omslagen volstaan.

De voorkant van het omslag hadden wij ons als volgt gedacht: De [illegible] letters op het omslag, 2-punts interlinie, geheel uitgevuld. De band waarin de titel van het tijdschrift komt te staan [illegible], met de titel BARBARBER in een romeinletter (is hiervoor een cliché nodig?) - de titel weer in zwart.
De verschillende zegswijzen die op het omslag voorkomen, dienen door een extra spatie gescheiden te zijn, zoals U op het ingesloten voorbeeld kunt zien. Er dient voorts zoveel van de beschikbare tekst gebruikt te worden tot de beschikbare ruimte is uitgevuld. Waarschijnlijk zult U dus van de ingesloten tekst enkele regels overhouden.

De achterkant van het omslag in normale zwarte letter, geheel uitgevuld tot het blad vol is, doch wel de alineaverdeling aanhouden.

Brief van Gerard Bron aan Firma de Kroon over de vormgeving van het eerste nummer van ‘Barbarber’.

Omslag en titelpagina van het eerste nummer van ‘Barbarber’, oktober 1958.



BARBARBER

1958

nummer 1

Redaktie:
G.Bron,G.Stigter,F.Jacobsen,
H.J.Mersmann.

Abonnementsprijs
fl.3.- per iedere zes nummers.
Losse nummers;
fl .0,75.
Gironummer:
M 4922(Gem.Giro)
t.n.v."Barbarber".

Kopy,correspondentie en administratie:Johan
Schipperzplantsoen 15 hs-A'dam.

Ongevraagde bijdragen niet voorzien
van retourporto,
worden niet teruggezonden.

Dit is het eerste nummer van BARBARBER.Wij willen trachten [illegible] deze pagina het karakter van dit blad te schetsen.Een inleiding schrijven en het precies formuleren van de gedachten die de [illegible] van een tijdschrift zijn is [illegible] moeilijk.Het doel van BARBARBER is onder meer iets te geven dat voert tot het eigen spiegelbeeld. Onderstaande schaakpartij werd in 1906 gespeeld door O.Bernstein en G.Maróczy gedurende een meestertoernooi te Ostende.(Overgenomen uit "Praktische Schaaklessen"deel II van Dr.M. Euwe en H.J. den Hertog-uitgeverij G.B.v.Goor zonen's U.M.n.v.-Den Haag-Batavia.blz.[illegible])

1.e2-e4.e7-e5.2.Pg1-f3.Pb8-c6.
3.Pb1-c3-Pg8-f6.4.Lf1-b5.Lf8-b4
5. 0-0.0-0.6.d2-d3.d7-d6.
7.L c1-g5.Lb4xc3.8.b2xc3.Pc6-e7.
9.L g5xf6. g7xf6.10.Pf3-h4!-c7-c6
11.Lb5-c4.d6-d5.12.Lc4-b3.Pe7-g6.
13.P h4xg6.h7xg6.14.f2-f4!.-e5xf4.
15.Tf1xf4+Kg8-g7.16.Dd1-f3.Lc8-e6.
17.Ta1-f1 .f6-f5.18.e4xf5.Le6xf5.
19.c3-c4!.Lf5-e6.20.Df3-e3!. d5xc4.

(wordt vervolgd)

6-10-59
J. Hanlo
"Geertingshof"
Poorthuis
Valkenburg L.

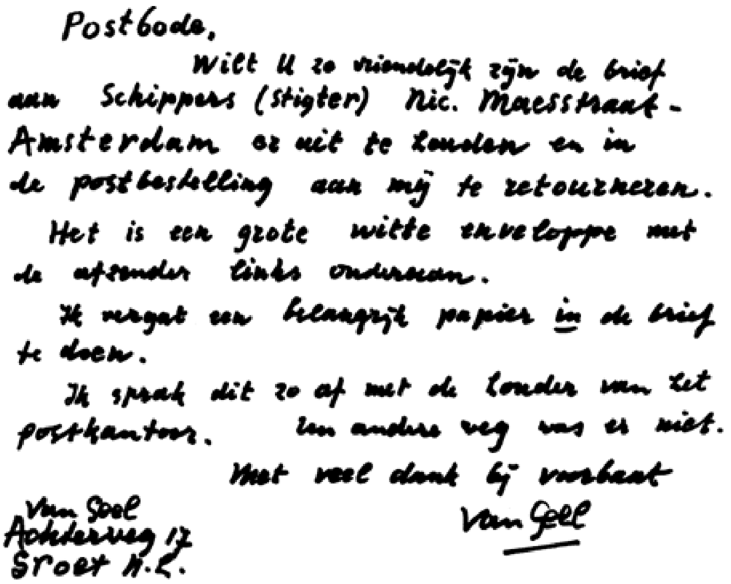
Geachte Barbarber.

[illegible]

met vriendelijke groeten,

Jan Hanlo

Eerste brief van Jan Hanlo aan de ‘Barbarber’-redaktie; 6 oktober 1959.



Postbode,

Wilt U zo vriendelijk zijn de brief aan Schippers (stigter) Nic. Maesstraat - Amsterdam er uit te zoeken en in de postbestelling aan mij te retourneren.

Het is een grote witte enveloppe met de afzender links onderaan.

Ik vergat een belangrijk papier in de brief te doen.

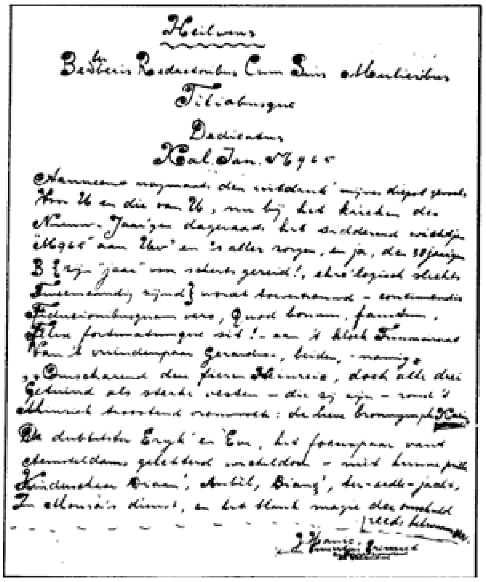
Ik sprak dit zo af met de zonder van het postkantoor. Een andere weg was er niet.

Met veel dank bij voorbaat

Van Geel

Van Geel
Achterweg 17
Groet N.H.

Brief van Chr. J. van Geel aan zijn postbode in verband met brief aan ‘Barbarber’.



Heilwens

Heilwens van Jan Hanlo aan de ‘Barbarber’-redactie; januari 1965.

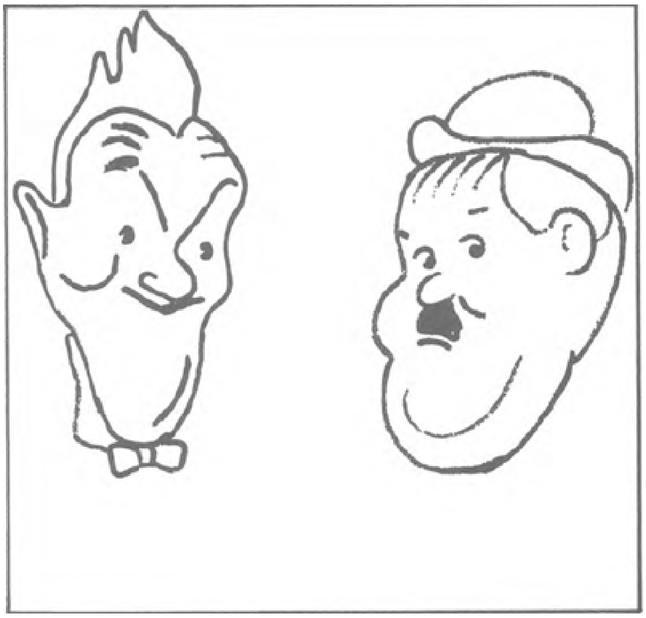
G. Brands en K. Schippers (1974). Foto: F. André de la Porte.

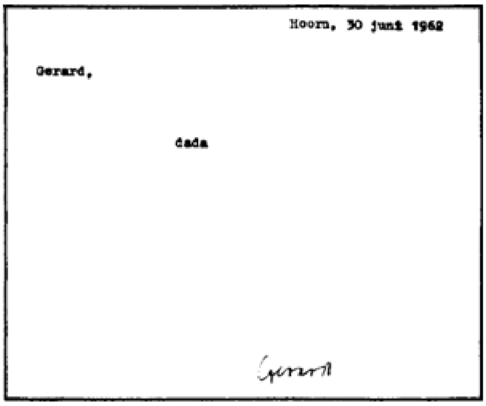
30 maart 1990

Redactie Bzzlletin
Stille Veerkade 7
DEN HAAG

Beste redactie,
Was het Willink die zei dat hij na dertig jaar huwelijk met Wilma zich niet kon herinneren waar ze al die tijd over gesproken hadden? Dat gevoel heb ik ook ten aanzien van K. Schippers. Wij zijn zowat dertig jaar bevriend en wanneer twee mensen zo lang de zelfde opvattingen delen, van de zelfde mensen houden en om de zelfde dingen lachen, wordt alles zo vanzelfsprekend dat het ontrafelen van de relatie ten behoeve van derden op een vervelende inbraak gaat lijken.
Schippers en Barbarber dan? Ach, in de Haagse Post van 7 oktober 1978 is al uitgebreid beschreven wat er met dat tijdschrift en zijn redacteuren aan de hand was. Ik wil er alleen nog dit aan toevoegen: sinds Barbarber uit ons beider gemoedpal ontstond - heel langzaam fietsend in de Leidsestraat in Amsterdam in 1958 - zijn in mijn herinnering alle, of in elk geval de meeste, opvallende ideeën tijdens het dertienjarig bestaan van het blad ontsproten aan het brein van Schippers. Schippers was Barbarber, of beter: hij is Barbarber, al heeft hij van mij wel eens het zelfde beweerd. Alles wat hij nadien heeft gedaan is een voortzetting van die periode, zoals het tijdschrift zelf weer een voortzetting was van de wijze waarop wij vanuit een klaslokaal aan het Raamplein in Amsterdam de wereld om ons heen beleefden. Het was er toen al allemaal: zijn gedachten over de relatie tussen werkelijkheid, waarneming en taal, de precisie, de verrassende verbindingen tussen ogenschijnlijk banale zaken, het isoleren van brokjes werkelijkheid, de ironie, zijn bijzondere manier van kijken naar mensen en voorwerpen, Cole Porter, Richard Rodgers, Frank Sinatra en Neel van cafe De Zeevaart. Hij is sindsdien niet veranderd. Ik ook niet. En wij voelen ons daar uitstekend bij.
In plaats van een artikel, waar jullie om gevraagd hebben, zend ik als hommage aan de veelzijdigste kunstenaar van Nederland deze twee tekeningetjes. Zij drukken beter uit wat ik zeggen wil dan veel woorden.

G.Brands





Hoorn, 30 juni 1962

Gerard,

dada

Gerard

Brief van K. Schippers aan G. Brands, die op dat moment in West-Afrika verbleef.

Amsterdam, 4-9-1975.

Van boven naar beneden: K. Schippers, J. Bernlef, G. Brands en Jan Hanlo (1964). Foto genomen met zelfontspanner door G. Brands.

Brands en Schippers met de Amerikaanse zanger Billy Eckstine. Amsterdam-Hilton, 1976.

Foto: F. André de la Porte.

Rode scheepjes
K. Schippers

Van links naar rechts: G. Brands, K. Schippers, J. Bernlef en Jan Hanlo (1966).

In het vijftiende nummer van ‘Barbarber’ (september 1960) publiceerde ik het gedicht ‘Naar zee’. Het luidt:

> Twaalf zomersproeten telde ik op het gezicht
> van de jongen die mij iets vertelde
> over de kleurige kustplaats
> die ik spoedig zou zien
> mijn reis ging erheen
>
> De bomen waren er zeer groen
> de lucht vol merkwaardige vogels
> de snavel iets te groot voor het kopje
> maar dat was wel charmant
> ook om te zien
> hoe hun grijze kleur
> mooi afstak bij wat blauw daartussen
> of andersom
> en hun geluid was zo
> dat je haast zou zeggen:
> ze zingen
> Ik reisde opgewekt verder
> vooral toen een dag later
> een dronken man mij zei
> dat de kustplaats
> de moeite van de reis waard was
>
> De bomen waren er zeer groen
> en de lucht vol merkwaardige vogels
> de snavel iets te groot voor het kopje
> maar dat was wel charmant
> ook om te zien
> hoe de grijze kleur
> mooi afstak bij wat paars daartussen
> of andersom
> en hun geluid was zo

dat je haast zou zeggen:
ze zingen

Kinderen en dronken mensen
zeggen de waarheid
de lezer en ik
wij weten nu beiden
de waarheid verschilt van kleur

Jan Hanlo (1912-1969) werkte vanaf het negende nummer mee aan het blad. Op 30 juni 1961 vroeg hij mij per brief om een nadere uitleg van ‘Naar zee’.

> ‘(...) Nu ik verneem dat G. Stigter = K. Schippers, - à propos ik hoop dat ik proeven voor bbb. goed adresseerde, ik was later bang dat ik Stadion*weg* had gezet - wilde ik u iets vragen dat mij na het lezen van uw m.i. uitstekende gedicht op pag. 13 van no. 15 op de tong ligt.
> Ik meen echt dat ik het gedicht heel prettig vind, al weet ik niet of ik het goed begrijp.
> Ik wilde dan vragen - denk niet dat dit sarcastisch bedoeld is, het is heel ernstig - of dat paars in het voorlaatste couplet de neus van de dronken man uit het couplet daarvoor is.
> Ik hoop dat u mij serieus bescheid geeft: ja of nee, anders zou ik aan uw antwoord niets hebben. (...)’

Ik schreef hem terug over het gedicht. Te duidelijk misschien: wie een gedicht probeert uit te leggen, kan het plezier van een ander soms vergallen. Hij antwoordde prompt op 7 juli 1961.

> ‘(...) Dank voor uw brief, die inderdaad het gedicht verklaart. Nee, bedorven is het daardoor zeker niet, ook niet - zoals steeds niet - nòg mooier geworden.
> (...)
> Maar omdat u mij zo volledig inlicht over de kreeftengang in het ontstaan van het ged. zou ik u toch ook wel graag de wijze willen geven waarop ik - bij volslagen gebrek aan een andere aanwijzing - uw gedicht meende te moeten lezen.
> Ik was er nl. van overtuigd dat het een vrij concrete betekenis had - daarvoor is het nl. te sober en te eenvoudig (om dat *niet* te hebben, dus).
>
> Nu heeft ieder artistiek mens een bepaald onderwerp of subject (object?) waarop hij een speciaal-ontwikkelde visie heeft. Er zijn mensen, zoals o.a. Kronkel, en vele anderen, die van alles in katten *zien.* Ze zien dingen die er werkelijk zijn, maar die een hondenliefhebber mist. Die heeft daar *geen oog* voor. En omgekeerd. De hoofdrol in “Lolita”, de man bedoel ik, had een speciale ontvankelijkheid voor heel jonge meisjes, een normaal mens heeft wanneer hij liefheeft een bijzonder scherpe kijk op de charme en schoonheid van zijn vrouw - zo scherp en zo bijzonder dat dit ook tot abnormaliteit kàn leiden. Een figuur als Anna Blaman had een mannelijk-gevoelig oog voor de charme van haar sexegenoten. Wie zal zeggen dat zij die hallucinaties hebben niet het (ongelukkige) *vermogen* hebben dingen te zien die zich daar ook werkelijk voordoen maar die een ander niet kan zien. er bestaat een verhaal “Green tea” dat dit niet onvermakelijk behandelt (soort griezelverhaal). Het is dikwijls zaak zich vooringenomen met het rooskleurige in te laten, a.h.w. door oogkleppen kijkend. Dat is nl. wat “de optimist” doet, en terecht. De droeve aspecten zullen wel bestáán, maar het is verstandiger niet veel naar dat medusahoofd te schouwen.
> Mee eens? Ja, natuurlijk.
> Nou geloof ik wel dat ik, misschien door omstandigheden, misschien door aanleg, - nou gaat 't er om 't een beetje moeilijk te zeggen - iets meer dan

een ander zie in bv. die besproete jongen in uw gedicht. En daarom mijn - achteraf: foutieve - lezing als volgt. (De lezing heeft iets van het wat ik maar noem "ernaast spreken", dat in cafés op bar-krukken wel eens beoefend wordt, ook een soort gesproken poëzie hoewel misschien niet zo nobel). Het eerste couplet is zo sluitend en duidelijk dat het geen andere verklaring toelaat dan de letterlijke.
Het tweede couplet is helemaal letterlijk opgevat niet helemaal geloofwaardig. Waaróm is de snavel van die vogels iets te groot voor het kopje? Ik dacht: omdat hier gedurende de reisbeschrijving door de jongen met de 12 sproeten de gedachten van de schrijver afdwalen *in dier voege* dat hij met die snavel de snavel van de plaatsbeschrijver - waarschijnlijk 12-jarige bedoelt. En dito met het kopje, enz, zodat het "blauw daartussen" misschien niet (alleen) de lucht hoeft te zijn maar bv. de ogen of het bloesje van de plaatsbeschrijver. Als het de ogen zijn dan zou het "grijs" op een speciale gelaatskleur kunnen wijzen die men in zonnige landen of aan zonnige stranden niet uitsluitend bij ziekelijke grijsaards hoeft aan te treffen. Sproeten kunnen trouwens gemakkelijk grijs zijn. De plaatsbeschrijving werd daarbij blijkbaar op een welhaast zangerige toon gegeven, wat in bepaalde dialecten heel goed kan; een buitenlander zal dit nog te eerder treffen. Dan krijgen we de dronken man, maar de eerste plaatsbeschrijving en de manier waarop die gegeven werd is nog niet vergeten. De herinnering wordt zelfs sterker dan de werkelijkheid - iets wat mede-veroorzaakt werd door het feit dat de aanvangszinnen van de eerste plaatsbeschrijver en de tweede zo goed overeenkomen. Beiden zijn vol lof over de te bezoeken plaats. Toch speelt ook de werkelijkheid, als de groene lagen in de grijsbruine moederopaal weer even "parten" door de herinnering heen. Het grijs zou hier tot de sympathieke dronkaard kunnen behoren maar ik geloof niet, ik geloof - of liever geloofde - dat alléén het blauw iets werd gewijzigd, ook met suggestie van een kleur van de lucht gemengd, maar in feite het meest door... ja door de neus van de tweede plaatsbeschrijver.
Hoe danook, 't blijft ook na uw welkome verklaring - ik had de eerste, de mijne, al eerder verworpen - een (vergeefme) prettig verneukeratief gedicht.
Nogmaals dank voor uw antwoord. Ja ik ontving de BBB's. Een goed nummer, pag. 20!, vind ik. En goed typografisch verzorgd. (...)'

Hanlo prees pagina 20 van het negentiende nummer van 'Barbarber' (juni 1961), een verhaal in vier korte hoofdstukken van de achtjarige Frank Nieuwenhuys met onder meer de zin 'Snik snik ik ben verdwaalt'.

Ik kan me niet meer herinneren wat ik dacht toen ik Hanlo's brief met zijn opvatting van 'Naar zee' had gelezen. Waarschijnlijk amuseerde het mij dat hij in het paars 'de neus van de dronken man' zag. Maar de rijkdom van de interpretatie in zijn geheel moet aan mij voorbij zijn gegaan.

Als ik de brief herlees, geloof ik dat de belangrijkste passage niet de uitleg van het gedicht is, maar zijn beschrijving van 'een speciaal-ontwikkelde visie' van 'ieder artistiek mens'. Met als sleutelzin: 'Nou geloof ik wel dat ik, misschien door omstandigheden, misschien door aanleg - nou gaat 't er om 't een beetje moeilijk te zeggen - iets meer dan een ander zie in bv. die besproete jongen in uw gedicht'.

Die zin is typerend voor Hanlo. Wat hij daar schreef, was voor hem heel essentieel. Toch gaat de ernst van de bewering schuil onder een lichte humor. Of hij zelfs bij zijn liefde voor jongens dacht ''t Is maar raar' (titel van een Hanlobeschouwing).

(...) En soms vind je zo'n ding: zo'n mens (of zelfs zo'n dier, met al dat rare haar, en die gekke planten en stenen) nog verschrikkelijk mooi. Wat ook weer raar is. En dat

> gescharrel van ons. Ván 'n stoel náár 'n stoel. In 'n bus, uit 'n bed, op 'n straat, in de natte sneeuw in 1914, in de natte sneeuw in 1921 of '23 ga zo maar door tot 1968 plus nog een paar duizend eeuwen. (...).

Was Hanlo's lezing van ‘Naar zee’ wel zo foutief? Als iemand van een gedicht houdt, is hij vrij om erin te zien wat hij wil. Alleen de minnaar van het gedicht zal dat overigens doen. Wie het vers afwijst, is er ook niet persoonlijk bij betrokken. In sommige gevallen kan de ‘foutieve’ uitleg zelfs interessanter zijn dan het gedicht. Ik vind Hanlo's explicatie boeiender dan ‘Naar zee’. Maar zonder het vers was Hanlo misschien niet tot zijn heldere ontboezeming gekomen.

Hoe het ook zij, het treft mij dat Hanlo in een van zijn eerste brieven zinspeelde op zijn liefdes, iets wat hij in gesprekken zelden deed, en in latere brieven ook niet meer. Wel vertelde hij mij eens dat hij al zijn liefdesgedichten naar aanleiding van ontmoetingen met jongens had geschreven, maar hij meende dat dit geen deel moest uitmaken van het gedicht. ‘Een gedicht moet iets zijn dat voor iedereen geldt’, zei hij.

Hij schreef het liefst ‘je’ om de mogelijkheid tot identificatie voor elke lezer open te houden. Dat was niet verwonderlijk voor een dichter die graag van een ervaring uitging en die dan universeel wilde maken.

De wonderlijkste interpretatie van Hanlo's gedichten gaf een man, die hem in Marrakech, waar Hanlo kort voor zijn dood een tijd heeft gewoond, had leren kennen. Hij vroeg of mij iets was opgevallen in Hanlo's stuk ‘Publikatie van mijn ervaringen met wespen’.

In brieven aan G.A. van Oorschot beschrijft Hanlo hoe vier wespen in zijn huis hun winterslaap hielden. Voor zij in slaap vielen hadden ze bovendien sommige plaatsen in zijn huis stofvrij gemaakt.

> ‘(...) Ze zijn de hele tijd stil aan 't rondscharrelen, en ik denk, vooral als ik weg ben want als ik thuis ben, slapen ze ook veel in het glas, en wat er aan stof en haren ligt, blijft achter op een open plek aan de rand zodat ik dat maar weg hoef te nemen. Het is zelfs zo dat ze vlekken op het plastic - ik heb ook grote vellen plastic over stapels boeken liggen - gewoon wegstrijken of opeten. (...)’

De man uit Marrakech meende dat aan de uiterst delicate manier waarop Hanlo over de tere wespen schreef te zien is dat hij zijn liefde voor jongens hier heeft verbeeld.

Het is een opvatting die je aan het denken zet. Zo zou je ook ‘De examenopgave H.B.S.-B van dit jaar ter vertaling in het Nederlands’ (net als het stuk over wespen uit: ‘In een gewoon rijtuig’; G.A. van Oorschot, Amsterdam, 1966) op een vergelijkbare manier kunnen lezen.

In dat verhaal, geschreven in het Engels, wil een man in een winkel rose verf kopen.

> ‘(...) The salesman was very obliging, as a matter of fact I was rather ashamed not buying anything in the end. He showed me on cards the most wonderful shades, to be exact 54 shades of pink. (...)’

hebben - indian pink, mexican pink, cloud pink en vele andere - kan de koper geen keus maken. Wit bevalt hem ook, getuige de veel omvattende laatste zin: ‘The whites (some 120) are also most absorbing’.

Zo'n interpretatie kun je als vergezocht afdoen. Maar ik geloof dat je dan onrecht doet aan de 'speciaal-ontwikkelde visie' van de man uit Marrakech. Je kunt het erin zien, maar het is ook mogelijk op een andere manier van de twee stukken te genieten. Hanlo laat je daarin vrij.

Ik wil nu niet ingaan op de vele amusante, ontroerende en pijnlijke ogenblikken die elke ontmoeting met Hanlo opleverde. Over de door hem bewonderde schilder F. Vordemberge Gildewart schreef Hanlo: 'hij heeft de schoonheid openlijk geëerd'. Dat deed Jan Hanlo ook, grillig en vasthoudend, wat hem dikwijls in moeilijkheden bracht.

Nee, het gaat mij nu om de eerste woorden die hij mij schreef, over 'Naar zee', en de laatste die hij bijna acht jaar later tegen mij zei. Al waren dat, vergeleken met de lange uitleg in de brief, maar enkele woorden, ze konden alleen worden gezegd door een man die zichzelf trouw was gebleven. Bovendien zit in het verband tussen die eerste en laatste woorden een belangeloze esthetiek. Ik weet het, die leg ík erin. Het is een troost die ik mijzelf wel toe moet staan.

Het beschrijven van de laatste ontmoeting met Jan Hanlo moet ik uitstellen. Als ik alleen zijn woorden vermeldde, zou ik afbreuk doen aan het verhaal. Door een ontwikkeling die ik had doorgemaakt, was ik juist op die laatste avond en morgen bijzonder ontvankelijk geraakt voor licht en kleur, die de ruimte voor mij steeds heviger waren gaan bepalen. voor licht en kleur, die de ruimte voor mij steeds heviger waren gaan bepalen.

Dat was begonnen in het voorjaar van 1963. Op een avond lag ik in bed. Ik kon de slaap niet vatten. Het waren geen alledaagse besognes die mij bezig hielden. Een reden voor onrust of ontevredenheid was er niet. Ook spookten er geen beelden uit het verleden door mijn hoofd. Toch had ik het gevoel dat iets niet klopte, of de ruimte waarin ik mij bevond - een middelgrote kamer - niet meer vanzelf sprak. Er drong zich een vraag op die ik niet kon stellen en toen al besefte ik dat, wanneer ik daar wel in zou slagen, ik het antwoord in elk geval nooit zou kunnen geven.

Ik leerde dat de ruimte niet was gebonden aan de kamer waar ik die eerste ervaring had. In allerlei nuances diende die zich aan, niet alleen binnen, maar vooral buiten, op ijl zijn, de begrippen die je erover vormt worden dat wel omdat je toch blijft proberen in een formulering de laatste verfijningen aan te brengen. Dan wordt voor de meeste toehoorders iets wat heel concreet is al gauw met het grove woord 'abstract' afgedaan.

Ik wist dat de ruimte niet was gebonden aan de kamer waar ik die eerste ervaring had. In allerlei nuances diende hij zich aan, niet alleen binnen, maar vooral buiten, op stranden en in vreemde steden alsof de voorwaarde om iets te kunnen zien - want dat is ruimte - steeds opnieuw door mij onderzocht moest worden voor ik met het herkennen van een straathoek, een plein, de horizon of de hemel kon beginnen.

Nooit slaagde ik daar helemaal in. Het was of mij duidelijk moest worden gemaakt dat ik maar een beperkt kenner van de ruimte was. Ik werd telkens weer gedwongen om datgene te temmen wat ik vroeger, als iedereen, had kunnen overslaan. Dat waar ik eerst dwars doorheen had gekeken, liet zich nu niet meer passeren.

'Als je goed om je heen kijkt...', het leek het allereenvoudigste. Ik had toen niet begrepen dat daaraan iets voorafdat ik ooit moeite zou moeten doen om die zin te bereiken. 'Als je goed om je heen kijkt...', het leek het allereenvoudigste. Ik had toen niet begrepen dat daar aan iets voorafgaat. Je moet dat ook kúnnen, niet afhankelijk worden van de ruimte die zich bevindt tussen je ogen en alles wat zichtbaar is, ongeacht de afstand. En dat was ik wel degelijk geworden.

Zo'n ontwikkeling gaat minder snel dan ik haar hier schets. Ik schreef veel over voorwerpen om een plaatsvervangend

houvast te krijgen. Simpele objecten kende ik menselijke trekken toe, of ik stapelde, vulde of ontleedde ze om wat steeds verder af dreigde te raken zo dicht mogelijk bij mij te houden. Ook dan bleef de ruimte tussen mijn ogen en het papier een obstakel, een leegte die niet meer leeg was in de traditionele betekenis van het woord.

Het was geen ononderbroken staat. Steeds zijn er afleidingen die je even doen vergeten dat je bij dit veeleisende werk bent betrokken. Het kan alles zijn: een bezoek van je moeder, een vriend die te veel taart eet, het zien van een film, het rappe praten van kinderen; zo'n gebeurtenis geeft je soms even vrijaf van het vraagstuk waarvan je het gehalte - de betekenis moet ik wel buiten beschouwing laten - nog niet kent.

Zeker in het begin kost het inspanning een balans te vinden tussen de handelingen die min of meer van je verwacht worden en die je voorlopig zelf kunt kiezen en de afgedwongen aandacht voor iets veel sterkers waarvan je tijdstip noch lengte zelf kunt bepalen. Nog daargelaten dat, bijvoorbeeld, het ruiken aan een bloem soms voortijdig moet worden gestaakt omdat alleen de herinnering aan het laatste leemtebesef voldoende is voor een onbepaalde reprise.

Ik pers in enkele alinea's samen wat vele jaren beslaat. Ik was er toen in elk geval nog niet aan toe om met woorden mijn nieuwe positie voldoende af te kalven.

Dat kan, bleek later, door bij voorbeeld te denken - of te zeggen - dat ieder zijn ‘talent voor ergenis’ heeft of dat architectuur ook belangrijk is ‘om de veelvormige herkenningspunten die zij heeft opgeleverd’. Een plantsoen verfraait, als het goed is, een stad, een kerk wacht op gelovigen, een bakkerij op klanten. Ik prees de architecten en stedebouwkundigen dat zij voor sommige plekken iets hadden ontworpen zodat ik kon weten waar ik mij bevond. Met schema's schiet je iets op: er gaat tijd mee voorbij en je kunt erop terugvallen. Niet echt werkende toverspreuken zijn het, waarin je blijft geloven zolang je niet iets beters hebt kunnen vinden. zolang je niet iets beters hebt kunnen vinden.

Met die uitrusting - maar nog onnauwkeurig geoefend - verbleef ik eind mei 1969 op een waddeneiland. Toch voelde ik - je hebt daar een aantal jaren voor nodig, al was het maar om die te kunnen vergelijken - dat ik mij niet meer tegen de door mij niet gekozen manier van kijken moest verzetten. Dat ik een evenwicht moest vinden tussen, bij voorbeeld, het gewone zien van een fruitschaal en het ervaren - van zien in letterlijke zin kun je niet spreken - van de leegte ervoor, of beter nog, eromheen, die mij ‘het kijken met eenvoudige ogen’ probeerde te belemmeren.

Ik wist niet of ik dat zonder hulp kon. Ik overlegde zo zorgvuldig mogelijk met mijzelf. Dat nadenken was ook tijdwinst: hoe meer ik overdacht wat me te doen stond, hoe minder ik door wat mij in niet zichtbare staat omringde werd lastig gevallen. Al vergat ik nooit dat het steeds heel dicht in de buurt was. Het was niet te vergelijken met de onenigheid die je soms met een mens kunt hebben. Een mens kun je gewiekst ontlopen. Dit ongevormde begrip kwam niet eens langs, het was er in principe altijd, het raakte geen ogenblik niet mijn ogen, behalve als ik sliep.

Ik kan mij alle overwegingen, die mij toen zinnig voorkwamen bij het nemen van mijn besluit al dan niet iemand deelgenoot te maken, niet meer herinneren. Ik wil het ook niet proberen. Het gevaar van hineininterpretatie zou te groot zijn. Ik ging op dit tereein, dat ook voor mij na zes jaar nog nieuw was, in elk geval zo precies mogelijk te werk. Ik begreep dat een verkeerde beslissing niet zo gauw kon worden herroepen, vandaar misschien het uitstel.

Zo denkend moest ik op een dag terug naar de stad. Ik nam de boot, samen met een vriend. Vanuit de kajuit keek ik over de stille zee. Mijn vriend praatte over vroeger. Ik zei hem niet dat ik meer met het heden bezig was.

's Avonds kwam ik thuis. Ik keek naar de 'Vlinderopera', met een werkelijk heel mooi lied over vlinders waarvan ik me de melodie, jammer genoeg, nog steeds niet kan herinneren.

Toen ging de telefoon. Het was Jan Hanlo. Of hij die nacht bij mij kon logeren. Hij was in de stad en moest mij iets vertellen.

Eenmaal binnen vertelde hij over Mohamed, de twaalfjarige jongen die hij in Marrakech had ontmoet. Mohamed was met hem meegereisd naar Valkenburg, waar Hanlo had geprobeerd om onderdak voor hem te vinden bij familie of bekenden, als 'paying guest'. Men luisterde wel, maar men had geen plaats.

Hanlo had Mohamed als een 'tweede papa' willen opvoeden. Hij had hem lezen en schrijven willen leren. Maar Mohamed's verblijf was van korte duur. Vrij droog vertelde Hanlo dat de vreemdelingenpolitie zijn jonge vriend het land uit had gezet, omdat hij geen verblijfsvergunning had.

Ik probeerde mijn aandacht bij zijn verhaal te houden. Het lukte half, vervuld als ik was van andere beslommeringen. Hanlo vertelde over zijn belevenissen in Marrakech met Mohamed, zoals die staan in het posthuum verschenen boek 'Go to the mosk' (G.A. van Oorschot, Amsterdam, 1971). Hij liet foto's zien van zijn Marokkaanse vriendjes en zei wie hij het mooist vond. Voor de jongens eindigde het in een onbeslist: de een had mooie ogen, maar de neus van de ander was weer onvergelijkbaar, terwijl hij de welving van de lippen bij een derde nooit eerder zó had gezien.

Hanlo vertelde me dat hij van plan was Mohamed achterna te reizen. Maar Hanlo stierf op 16 juni 1969, enkele dagen na een motorongeluk. In 'Go to the mosk' staat op bladzijde 86: 'Voor de belangstellende zal er trouwens, naar ik hoop!, tezijnertijd een vervolg, "Dik Trom als toerist" of "De jonge vrijdag met Robinson in de westerse wereld" moeten verschijnen'.

Aan het eind van de avond wees ik Hanlo zijn bed. Het was het bed van mijn oudste - toen zevenjarige - dochter, waar hij net in paste. Voor het slapen gaan vertelde hij dat hij de volgende dag naar de Noord-Oost-polder wilde gaan om een jongen op te zoeken. Ik zei dat ik dat nogal promiscuë vond. Hij lachte een beetje. Hij vatte het, geloof ik, op als een compliment. 'Het is wel een eind', zuchtte hij. Zelfs het verlies van Mohamed had hij voorlopig aanvaard, gewend als hij was aan grote en kleine tegenslagen. In 'Bij een gedicht' ('In een gewoon rijtuig' schrijft Hanlo: '(...) Dit is steeds - wanneer het zonder pathos gebracht wordt - dichterlijk acceptabel: verlaten worden door wie of wat ook.(...)'.

De volgende morgen moest ik vroeg weg. Ik liep stil door het huis om Hanlo niet te wekken. Hij hoorde me en riep mij de kamer van mijn dochtertjes binnen.

Het was een langwerpige, ruime kamer met twee bedden en verscheidene planken volgestouwd met poppen, speelgoedbeesten, boeken en kleurige dozen met spelletjes. Ik zag dat er voor het vertrek naar het eiland nog rommelboot was gespeeld. Dat hield in dat mijn dochters alles wat op de planken lag omlaag trokken. Het meeste viel dan op een bed. In die chaos werd gedanst. Alle sporen van de laatste keer waren nog niet verdwenen. Een paar poppen staken onder een bed uit, een deksel van een doos lag ondersteboven bij het raam.

Aan het plafond was een mobile bevestigd. Aan het ijzerdraad hingen een stuk of zeven scheepjes, geknipt uit rood vilt. Het ding viel mij nauwelijks op. Te lang had het daar gehangen. Ook de kinderen hadden het er nooit over. Ze zouden het misschien maar even missen als het weg was gehaald.

Hanlo lag met zijn handen onder zijn hoofd in bed, de ellebogen gespreid. Hij zei hoe laat hij dacht te vertrekken. Haast had hij niet. Ik herinner me niet veel meer van het gesprek. Het waren de bekende algemene woorden, die gedoemd zijn ten onder te gaan, meteen nadat ze zijn uitgesproken.

Ik wilde afscheid van hem nemen. Was ik van plan hem een hand te geven? Bij Hanlo twijfelde je erover met welk gebaar je hem moest verlaten. Stak je hem een hand toe dan bleek hij net daarvoor te hebben gekozen voor een korte knik met het hoofd zodat je hand wat radeloos in de lucht stak. Knikte je hem toe dan stak hij ongeveer tegelijkertijd zijn hand naar je uit die je dan te laat schudde. Wat moest het deze keer worden: een hand, een zwaai, een knik? Het werk dat mij buiten weer te wachten stond maakte mijn besluiteloosheid nog groter.

Hanlo loste het vraagstuk op. Hij knikte niet en hield zijn handen nog steeds onder zijn hoofd. Hij keek naar de rode scheepjes. Ik zág dat hij ze al eerder had gezien. Ze vielen hem niet voor het eerst op.

‘Dat is mooi’, zei hij.

Zijn lippen bewogen nauwelijks, Hij zei het niet hard, ook niet zacht. Hij zei het alsof het eigenlijk niet gezegd hoefde te worden. Alsof iedereen dat wel wist zonder dat hij het nog eens hoefde te zeggen.

Dat was zijn laatste groet.

Foto: Anthony Akerman.

Het tekort aan verbeelding houdt de werkelijkheid in stand
Johan Diepstraten in gesprek met K. Schippers

Schippers:

De notities van Leonardo Da Vinci, als je dat leest heb je het gevoel dat hij alles voor het eerst ontdekte. Ik kan je twee voorbeelden geven. Iedereen zegt wel eens: '... zo helder als water'. Da Vinci neemt de taal ernstig, dus ging hij in een sloot liggen, keek naar boven en merkte dat die uitdrukking niet helemaal correct is. Of: hij knipte met zijn vinger vlak bij zijn oor en vroeg zich af op welke afstand je een kanon zou moeten afschieten om hetzelfde geluid gewaar te worden. Dat is een mooie opvatting van ruimte. Dat is onderzoek, en het levert meteen een fraai beeld op.

Een boek dat ik vaak herlees is het zelfportret van Man Ray, zijn autobiografie. Ik heb hem wel eens opgezocht en een mandje peren meegenomen omdat hij ooit de litho *La poire d'Erik Satie* had gemaakt. Hij zette het op tafel en zei: 'It's a better decoration than flowers'. En: 'Satie should have been around'. Ik vroeg hem wat hij zich nu het meeste voelde: fotograaf, schilder, filmer, schrijver, objectenmaker, etser; hij had zoveel gedaan. Hij zei toen: het enige wat ik gedaan heb is voor het idee dat ik in mijn hoofd heb de simpelste uitdrukking zoeken. Dat vind ik een mooie opvatting over iets maken. Je zit niet vast in een discipline; alles kan in iets zijn uitdrukking krijgen. Man Ray was toen een jaar of 83.

Waar ik altijd van heb gehouden dat zijn twee films van René Clair: *Les deux timides* en *Un chapeau de paille d'Italie*, het Italiaanse strooien hoedje, stomme films uit de jaren '20. In die Strooien Hoed zat bijvoorbeeld een man die de hele film door zijn handschoen kwijt was en er was een bruiloft met gasten van wie je niet wist wat voor beroep zij uitoefenden. Dat was opzettelijk vaag en schimmig gehouden. Later dacht ik dat *Eerste Indrukken* een beetje verwant daaraan is, want vanuit de optiek van dat kind moest ook veel schimmig blijven. Een kind ziet eerder dat een man rood haar heeft dan welk beroep hij uitoefent.

Ik houd erg van de verhalen van Tati, *Playtime* bijvoorbeeld, die door veel mensen als een van zijn mindere films wordt gezien. In die film zitten gebeurtenissen waar om gelachen kan worden - Tati wordt nu eenmaal als een komiek gezien - maar hij speelt ermee. Een grap heeft een begin, een midden en een einde, maar Tati geeft dikwijls hooguit een aanzet of het midden en verder niets. Bijvoorbeeld: er is een restaurant geopend, een ober loopt op een tegelvloer, maar een van die tegels blijft aan zijn voet kleven. Normaal zou het zijn dat als je die ober weer ziet, dat een andere tegel aan zijn voet zit, een running gag, maar het gebeurt maar één keer. Tati vult de verwachting niet in en daardoor ontstaat een sfeer waarin alles kan. De grappen zijn *mogelijk*, maar ze gebeuren niet altijd. En dat verrast je dan, dat blijft je bij.

Een boek als *Zeep* van Francis Ponge, knap vertaald door Peter Nijmeijer, is buitengewoon fascinerend. Het gaat natuurlijk niet over zeep, maar over taal. Een boek wat mij fascineert gaat altijd over taal, als er een verhaal in staat is dat meegenomen, maar interessant wordt het door de manier waarop de taal wordt gebruikt. Boeken waarvan het onderwerp op het eerste gezicht vrij gering is, zijn voor mij meestal belangwekkend.

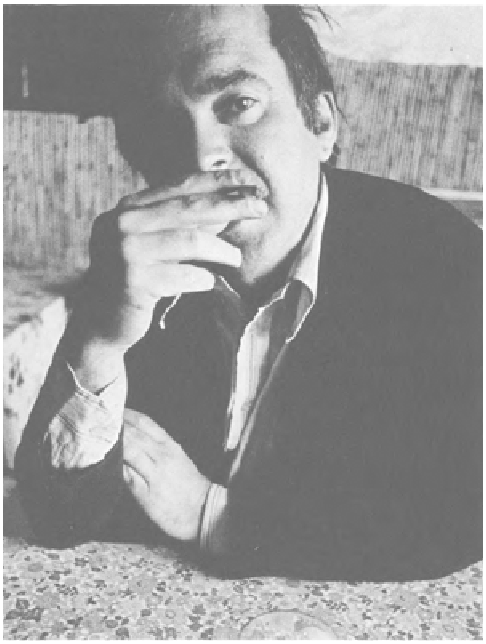


Foto: Philip Mechanicus.

Excercises de style van Queneau, het komt er toch altijd op neer hoe je het formuleert, dat je vrij bent en de beschikking hebt over zoveel mogelijkheden, dat je kunt kiezen. Dat zul je ook terugvinden in de *Opperlandse Taal en Letterkunde* van Piet Grijs. Als ik Queneau en Grijs lees kan ik me voorstellen dat zij tijdens het schrijven verbaasd staan over de mogelijkheden die de taal biedt. Schijnbaar geringe gebeurte-

nissen: bij mij komt het op een bepaalde manier terug in *Een avond in Amsterdam.* Je zegt zo gemakkelijk: 'Toen ging ik naar huis'. Daar is het boek een uitwerking van. Over vijf woorden kun je kennelijk 160 pagina's schrijven en dan zit je nog niet eens bij de - e - van toen.

Een bijzonder boek waarin ik veel herkende was *Onbepaald Vertraagd* van Nicolaas Matsier. Je ziet er iets in wat je zelf voor een deel bent, maar dat een ander formuleert. Daar worden in de beste gevallen boeken voor geschreven. Hij heeft iets opgeschreven wat voor een ander geldt. Dat gaat wel iets verder dan je zegt: hij heeft een goed boek geschreven. Dat is het natuurlijk wel, maar het gaat om andere zaken. Het is het formuleren van bepaalde angsten. Verschijnselen als ruimte, kleur, licht en andere voorwaarden om te leven worden doorgaans overgeslagen, er wordt zelden over gesproken. Ruimte, kleur, licht, ze komen wel vaker voor in boeken, maar niet als hoofdzaak, als bedreiging.

Een zin als: 'Eén keer wist ik zelfs zo zeker dat ik verdwaald was, dat ik mijn eigen kamer niet herkende terwijl ik naar binnen keek door de geopende deur', uit Matsiers verhaal *Flatus vocis* is mij door ongewilde oefening zo langzamerhand zelfs te vertrouwd. Het wordt wel merkwaardig als je moeite moet doen je eigen omgeving te blijven herkennen. Ik denk dan aan die passage uit het negende hoofdstuk van *Eerste indrukken*:

> Ik vulde mijn dagen met het herkennen van de kamers die mij waren toegewezen. Omdat ze verschillend waren gemeubileerd, kostte het mij geen moeite erachter te komen waar ik mij bevond. De zitkamer en de slaapkamer hingen vol schilderijen. Die had ik niet nodig om mij te oriënteren. De ladenkast in mijn slaapkamer, de tuindeuren van de zitkamer - dat was genoeg. In een overmoedige bui dacht ik dat ik zelfs die herkenningspunten niet nodig had om te weten waar ik was.

Mensen vragen wel eens welke kunstenaars je waardeert en door wie je bent beïnvloed. Als iemand anders zegt dat hij beïnvloed is door Elsschot, dan staat er nooit bij hoeveel hij heeft gelezen. Als hij tien boeken kent is dat heel wat anders dan 10.000. Dat geeft ook het betrekkelijke van dit gepraat aan.

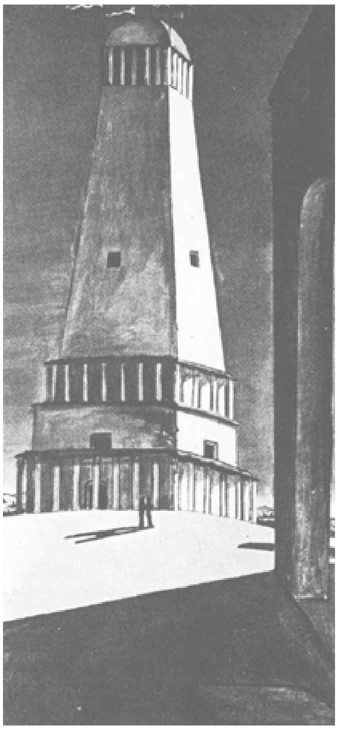
Omdat ik De Chirico ken, kan ik zeggen dat ik daarin dingen heb gevonden die ook in *Onbepaald Vertraagd* voorkomen, en als ik dat boek van Matsier niet had gelezen, had ik het niet aan De Chirico kunnen koppelen. Er zit natuurlijk een groot toevalselement in wat tot je komt en waarom je iets leest.

Matsier schrijft in *Flatus vocis*:

> Het soort omgeving dat niet opgemerkt wordt: jarenlange wegomleggingen, stuivend zand, een stoplicht dat altijd op rood staat, anderhalve straat waarin niets kan gebeuren. En dan tenslotte het gebouw zelf, dat een kleur heeft die elke aandacht weet te vermijden. Het is een hoog gebouw waarvan de onderste etages leeg staan, en ik heb het gevoel dat het zo *hoort.*

Leg dat nu eens naast het begin van De Chirico's *Hebdomeros*: '...En toen begon het bezoek aan dat vreemde gebouw, gelegen aan een strenge straat, maar een met distinctie en zonder treurigheid. Van de straat gezien, deed het pand denken aan een Duits consulaat in Melbourne'. De Chirico en Matsier beschrijven dezelfde huizen - *Duits* en *Melbourne* - dat is een beeldend contrast.

Zulke consulaten zie je ook in de schilderijen van De Chirico, waarop mensen ledepoppen zijn geworden, en huizen er staan als modellen van huizen, alles in een messcherp meedogenloos licht.



Giorgio de Chirico, De nostalgie van het oneindige; 1913-1914.

De Chirico wordt als de vader van het surrealisme gezien, maar hij heeft er zich nauwelijks mee bemoeid, hij heeft dat zich eerst een beetje laten aanleunen. In de jaren twintig heeft hij zich al van de metafysische schilderkunst afgekeerd en is op een academischer wijze gaan schilderen. Daar wordt gauw een artistieke beslissing in gezien, dat De Chirico het niet eens meer was met het surrealisme.

Ik denk dat dat soort besluiten veel eerder ingegeven wordt door iets hoogst persoonlijks. Hij was met dingen bezig die zo ingrijpend voor hem waren dat hij zal hebben gedacht: tot

hier en niet verder. Dat is een interpretatie van mij, want hij heeft er die uitleg niet aan gegeven.

Paul Cézanne, Stilleven met mand appels; 1890-1894.
Nu zag ik een mand met appelen een beetje scheef op tafel staan. Had iemand net tegen de mand geduwd? Er waren heel wat appelen op tafel gerold. Ik kon niet zien of er ook een paar op de grond waren gevallen. (*Eerste indrukken*, blz. 67)

Als je het hebt over de voorwaarden om te leven, ruimte, kleur, licht, als je te sterk verdiept bent in deze voorwaarden en ze ter discussie stelt, dan kun je wel eens denken: ik moet het wat afremmen want het gaat teveel raken aan je eigen voorwaarden om te leven. Dat is iets wat ik in De Chirico meen te zien. Iemand die iets meent te zien, zegt natuurlijk altijd iets over zichzelf. Het zijn toch zelfportretten die je geeft aan de hand van wat je tegenkomt.

Hoe belangrijk zijn kleuren voor je?

In *Bewijsmateriaal* (pag. 190) staat: 'Als je goed om je heen kijkt, dan zie je dat alles gekleurd is'. Het is iets wat mij altijd weer ontsnapt. Je denkt niet voortdurend als je om je heen kijkt dat alles gekleurd is. Als die zin mij te binnen schiet zie ik dat alles weer zijn kleur krijgt. Daardoor kunnen kleuren ineens weer briljant worden. Het zegt ook wel iets over de begeerte dat je je niet teveel wilt laten ontsnappen. Het lijkt een simpele regel, maar als je erover nadenkt is het minder eenvoudig dan het lijkt.

In 'Eerste indrukken' (pag. 55 e.v.) is te lezen:

> *Geboorte betekende gevaar. Hij moest onbekende rampspoeden onmiddellijk temmen tot onschuldig vertier. (...) Zonder wapens moest hij zich teweer stellen tegen het front van licht en kleur, beweging en ruimte, dat met het geluid in een gezamenlijke aanval optrok. (...) De tegenstand was groot, maar hij had de overwinning behaald. Hij begreep ineens dat hij zijn belangstelling moest verkleinen. Als hij die toespitste, kon hij een deel van zijn aanvallers op een dwaalspoor brengen. 'Leven was kiezen'. (...) Rood was het eerste net dat hij over zijn omgeving wierp. Alsof zij eerbied voor zijn aandacht hadden, trokken de andere kleuren zich terug; ze verloren hun agressie, omdat de schilder deed of ze niet bestonden.*

Georges Seurat, Een zomerdag op het eiland La Grande Jatte;
Hoe goed ik ook keek, er ontbrak iets aan het onopvallende gedrag van de mensen, die hier verpoosden. Het gras was niet egaal groen als in onze tuin. Kleurige stippen, die elkaar net niet raakten, probeerden gezamenlijk gras te benaderen. Ze slaagden daar niet in en ik kon ze daar niet bij helpen. (*Eerste indrukken*, blz. 68)

Het fragment dat je nu voorleest gaat over een schilder die zijn geboorte opnieuw beleeft. Dramatisch was dit in het verhaal mogelijk omdat het kind zich zijn eigen geboorte niet herinnert en dat nu van een ouder persoon hoort. Het is *mijn idee* hoe een geboorte zou kunnen verlopen. Het is misschien een van de meest vreselijke dingen die je kan overkomen omdat je dan nog niets hebt gezien en alles er op een onverbiddelijke manier is. Niemand weet het, maar het moet een shock zijn. Stel dat je dan al enig bewustzijn hebt, dan zou je onmiddellijk moeten sterven.

Nu zit ik hier en ik kijk naar narcissen. Ik kan me bepalen tot het geel ervan waardoor het rood van die stoel minder sterk is. Het idee dat alle dingen die het waard zijn om indruk op je te maken allemaal dezelfde kracht hebben zodat je het niet terug kunt duwen waardoor het andere sterker wordt... stel je voor. Je bestaat bij de gratie dat je een keus kunt maken uit de indrukken die mogelijk zijn. Als iedere kleur, of geur of ieder geluid even krachtig zou zijn, dan kon je het niet bevatten. Dus je bestaat bij de gratie van de selectie. Als die man in dat fragment zegt: ik beleefde het opnieuw en ik moest een keuze maken, dan geloof ik dat onvoorwaardelijk. Het kiezen van het één betekent het verzwakken van het andere.

En het principe is dat geen kleur alleen kan bestaan?

Als alles rood was dan had je het waarschijnlijk niet over kleur.

In 'Bewijsmateriaal' en in 'Eerste indrukken' is rood de overheersende kleur.

Ik ben niet iemand die speciaal van rood houdt, eerder wil ik die kleur verdoezelen. Het is logisch dat in een situatie als een geboorte rood het wint, omdat ik rood een uitgesproken brutale kleur vind met iets te hoge schouders. De dingen bestaan bij de gratie van een selectie, als je geen selectie kunt maken val je samen met je omgeving en ben je

krankzinnig. Misschien volgt na geboorte wel krankzinnigheid en neemt die later soms af... ik weet niet hoe je dat onderscheid moet maken.

Alles lijkt me uit te lopen op de kleur wit.

Wit wordt altijd een niet-kleur genoemd, maar ik weet het niet; voor mij is wit een kleur. Je kunt zeggen dat er in dat geval geen moeilijkheden meer zijn. Of ze nu opgelost zijn of daar nooit hebben bestaan, dat is weer iets anders. Maar je zit dan niet meer in de wereld van de keuze, er vraagt niets meer speciaal om aandacht. Ik geloof dat het uiteindelijk rust is: *wit is rust.* Waar hecht je oog zich aan als er niets meer is, wat zie je dan? Je wordt toch door veel dingen gestoord, of het nu kleur is of vorm. Je zou in ieder geval minder kritiek hebben als veel afwezig is. Op wit heb ik geen kritiek.

Denk ook aan de ruimte die zit tussen je oog en het voorwerp dat je bekijkt. De ruimte is zelfs de voorwaarde om een vaas te kunnen zien. Maar waarom kan ik die ruimte niet zien zónder die vaas, waarom sla ik die over? Vraagstukken die ik vooralsnog niet kan oplossen. Dat de ruimte geen voor- en achterkant heeft, dat is tot nu toe een heel povere karakteristiek. Voor mij is het toch al iets dat ik die voorwerploze ruimte - mensen en situaties kom ik er ook niet tegen - niet ongemoeid wil laten. Vacuum is een te grof woord voor dat gebied dat overal ongevraagd het oog raakt. Ik kwam het ook tegen in een aantekening uit 1934 van Samuel Beckett: ‘The artist may state the space that intervenes between him and the world of objects; he may state it as a no-man's land, Hellespont or vacuum, according as he happens to be feeling resentful, nostalgic or merely depressed’. Beckett... het amuseert mij dat de zin, die hij meegaf aan *Film* uit 1965, waarin Buster Keaton een man speelt die probeert niet bekeken te worden, ‘esse est percipi’ luidt. Dat is ook de titel van een verhaal van Matsier. Wéér leg je verbanden door toevallige kennis. Het wijkt niet veel af van wat mensen in café's doen... ‘Zie je die vrouw daar zitten? Kijk nou, die lijkt precies op...’. Volgt de naam van een buurvrouw, een zuster, een nicht of een historische figuur. Ongevaarlijke gezelschapsspelen.

Als het wit weg is, is het blank, dus dan is er weer iets.

Ja dan is het weer iets. Het heeft toch te maken met je eigen beperkingen. Je kunt wel iets willen, maar als je er een ander woord op plakt dan is het er weer op een andere manier.

De essentie van ‘Bewijsmateriaal’ staat in de laatste alinea:

> *Nog enkele zinnen, het papier is bijna vol. Vaarwel ‘omdat’, adieu ‘misschien’. We waaien langs een papeterie. Ik overweeg om verder te schrijven in het boek van de professor, maar mijn eerbied voor deze verdoemde nationale figuur weerhoudt mij daarvan. Ik verspeel ruimte. Nog plaats voor een paar woorden. Ik...*

Hij heft zichzelf op, hij bereikt het rustpunt?

Daar kan ik nooit ja op zeggen, want als dat zo zou zijn had ik dat wel opgeschreven. Misschien gaat *Bewijsmateriaal* er over, wie weet. In het begin van het boek zet iemand een streepje op papier en aan het einde is zelfs dat er niet meer. Misschien is *Bewijsmateriaal* wel de uitwerking van iemand die een streepje zet en het dan uitvlakt.

In de laatste alinea is te zien dat de hoofdpersoon de macht totaal in handen heeft. Zie je welke kans hij voorbij laat gaan? Zijn papier is op, wat had hij kunnen

doen? *Hij had natuurlijk papier moeten kopen in de papeterie.* Het zit vol ontsnappingsmogelijkheden voor de lezer om naar believe een wending aan het verhaal te geven, zelfs in de slotpassage. Ook al eindigt het in het wit, je weet niet wat er daarna gebeurt. Het is natuurlijk niet echt afgelopen, maar goed, het eindigt in wit.

Ik weet niet beter of het houdt op: geen papier dus geen bestaansrecht.
Maar dan kom je in een moeilijk gebied terecht. Zij waaiden toch langs die papeterie? Wat je wel kunt zeggen is dat ook *Bewijsmateriaal* te maken heeft met keuzen die gemaakt moeten worden. Waar je ook gaat, je blik richt zich ergens op; je oor vindt steun bij iets wat het hoort en zo gaat het ook met de andere zintuigen. En er zit in *Bewijsmateriaal* ook de gedachte dat je niet altijd afhankelijk wil zijn van de dingen die je worden aangeboden. De wens om je zintuigen volledig autonoom te gebruiken. Kijken zonder afhankelijk te zijn van een straathoek of een andere toevalligheid die zich aanbiedt.

Wat was het uitgangspunt voor 'Bewijsmateriaal'? De roman kwam toch als een verrassing na al de poëziebundels.

K. Schippers en Ben Ten Holter, de hoofdpersoon uit 'Een avond in Amsterdam'.
Je deed je jas uit? Vrijdagavond trek ik altijd mijn jas uit, omdat er altijd wel een paar mensen zijn voor een gesprek. Maar door de week houd ik hem aan, wacht ik af of het aardig is of niet, zijn er niet altijd mensen die ik ken. Dan lees ik met mijn jas aan de krant, drink een biertje. In de lente of zomer heb je dat probleem niet. (*Een avond in Amsterdam*, blz. 70)
Foto: Philip Mechanicus.

Ik had het voornemen om een persoonlijke grammatica te schrijven, een taal die iemand spreekt en die trouwens deels in het boek voorkomt. Het zou zo persoonlijk zijn als een vingerafdruk en daardoor zou je een grotere mate van onafhankelijkheid bereiken. Ik had er veel aantekeningen over, maar ik kwam er niet uit. Althans niet in die vorm. Ik heb er wel zeven jaar mee rondgelopen. Toen heb ik die gedachte

laten schieten en ineens was er het eerste hoofdstuk. Hoe dat gaat weet je niet, dat kies je niet. Dat krijg je uiteindelijk na lang nadenken. Je verrast jezelf met zo'n eerste hoofdstuk. Meer valt er niet over te zeggen.

Maar waar ging je van uit: van de kernzin: 'Weegt een papier met een potloodstreepje erop zwaarder dan een blanco papier?' of van de gedachte: 'Het tekort aan verbeelding houdt de werkelijkheid in stand'.

Die laatste zin zal er zeker toe hebben bijgedragen om het te situeren in een land dat je niet precies moet omschrijven en waarvoor je ook geen woorden moet gebruiken die verwijzen naar iets dat actueel is. Ik weet alleen nog dat ik het idee had er één lange metafoor van te maken, die vrij tijdloos was zodat ik er alle kanten mee opkon. Het moest een reëel land zijn, maar ook raadselachtig.

Dat land bood me - maar dat zeg ik nu achteraf - een enorm rijk uitgangspunt. Toen zal ik wel gevoeld hebben dat je op die manier veel kon doen met de relatie taal en beeld. Wat al sterk in dat begin zit, is een soort verlangen dat alles nieuw en oorspronkelijk zal zijn, hoe gevaarlijk dat ook is. Dan hangt het af van de bereidheid om daar iets van te maken. In *Bewijsmateriaal* is het juist in dat land verboden om een oorspronkelijke kijk op de dingen te hebben. De roman bevat ook wel kritiek op gedrag van mensen en de manier waarop ze spreken, waarbij zoveel wordt gezegd en zo zelden iets wordt beweerd.

Het tekort aan verbeelding houdt volgens jou de werkelijkheid in stand?

Dat geloof ik wel, het zal wel moeten. Dat heeft ook te maken met de selectie die je moet maken. Er is vanzelfsprekend altijd een tekort aan verbeelding die je in staat stelt om je te handhaven. Je hoort tegenwoordig voortdurend uitspraken over *De verbeelding aan de macht* en dat mensen zo creatief moeten zijn. Als dat zo is, zou je continu in de grootste moeilijkheden zitten.

Verbeelding in mijn opvatting is iets waarmee je dingen nieuw maakt en als je je daarnaar voortdurend zou gedragen, dan kun je niet meer doorleven. Je hebt een sleur nodig om het nieuwe te ondergaan, anders zit je steeds in die shocktoestand. Het tekort aan verbeelding houdt de werkelijkheid in stand, ja, welke werkelijkheid? Die van de krant en van het weerbericht, voor de meesten gaat het niet veel verder. Gelukkig maar.

Wist je na het schrijven van het eerste hoofdstuk dat er zoiets als een taalbank zou worden uitgevonden en hoe het af zou lopen?

Nee, zelfs toen ik halverwege was had ik nog geen idee hoe het zou eindigen, bij *Eerste indrukken* overigens ook niet. Als ik het wel wist, was het erg vervelend geweest om het te schrijven. Bij *Eerste indrukken* besefte ik sterk dat het een mooie dramatische lijn is om het kind het eerste woord te laten overwegen. Steeds houd je er rekening mee hoe lang je het nog uit kunt stellen, maar je weet niet *wat* het eerste woord zal zijn. Je moet het voor jezelf ook spannend houden, dat maakt je nieuwsgierig. Op het moment van schrijven ben ik net zo nieuwsgierig als ik hoop dat de lezer later zal zijn.

Hoe kwam je erbij om een boek als 'Eerste indrukken' te maken?

In *Sonatines door een open raam* (1972) staat al de zin 'De mémoires van een tweejarige'. Je kent wel die dikke boeken met herinneringen aan Churchill of Speer. Ik dacht toen: wat zouden de herinneringen van een tweejarige zijn, van iemand met wie nog minder gebeurd lijkt te zijn, terwijl er in feite al zoveel aan de hand is? Herinneringen worden altijd gevuld door de tijd die eraan vooraf is gegaan. Dus zou

je je over de eerste levensjaren heel veel moeten herinneren omdat de tijd zo kort is. Ik denk dat het tegelijk opging: de ambitie om een grammatica te schrijven en het idee om de memoires te schrijven van een driejarige wat het uiteindelijk geworden is, één jaar ouder dan het kind uit ‘Sonatines’.

In beide boeken zijn de typische Schippers-vragen te vinden. ‘Wordt slootwater natter als het regent?’ ‘Hoeveel jaar van uw leven slaapt U?’ Of constateringen als: ‘Als je iemand op het strand ziet liggen kun je ook denken: die is net omgevallen’. Of: ‘Ik kon niet sneller liggen dan ik al deed’.

Het is verstrooiing, maar het zet je wellicht ook aan het denken. *Wordt slootwater natter als het regent*? Natuurlijk niet, maar waarom dan niet? Of misschien is het toch zo: je maakt de verwarring bij jezelf alleen maar groter. En misschien ook bij anderen.

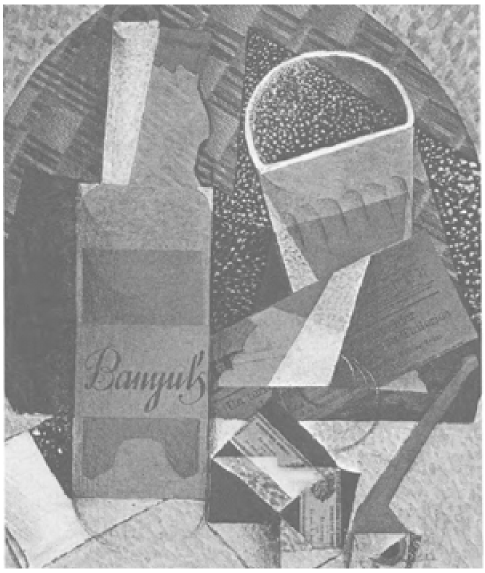
Ik heb altijd het idee - en dat zal wel waar zijn - dat de dingen die je beweert over tijd en andere zaken al lang door de wetenschap zijn opgelost en dat het daar veel beter staat dan ik ooit zou kunnen opschrijven. Maar er is een verschil tussen iets zelf ontdekken en iets lezen waarin het al opgelost is: de eerste ervaring.

Snelheid bijvoorbeeld: dat heeft alles te maken met mijn liefde voor het stilleven. Je hoeft je niet alleen bezig te houden met wat men wel *beweging* noemt, even opzienbarend is alles wat in rust is. *Ik kon niet sneller liggen dan ik al deed*, dat is natuurlijk een zin met betekenis. Hetzelfde als de zin dat alles om je heen gekleurd is: je verliest en vergeet die constateringen en als je ze weer hoort, brengt dat het oorspronkelijke gevoel terug.

De snelheid op stillevens... Nee, die tegenstelling is te eenvoudig. Ik houd van Magritte, ofschoon zijn tegenstellingen tussen taal en beeld wel eens op té veel effecten berusten. Steinberg werkt in dezelfde traditie. Morandi en Juan Gris zeggen mij meer. Vooral Gris die met de klassieke kubistische voorwerpen en een perspectief zónder voorschriften tafels dekt, alsof hij niet tevreden was met de manier waarop dat gewoonlijk gebeurt. Hij gaf *zijn* opvattingen over de stand van een pijp, een fles, een glas, een gitaar, een Franse krant. Ach, ook een stilleven van Gris gaat alléén over verf. Ik heb nog eens een tafel gedekt met alleen voorwerpen uit de kubistische traditie. Maar iemand begon de Franse krant te lezen, een ander dronk de wijn. De gitaar bleef onaangeroerd. Niemand merkte iets. De pijp heb ik toen, voor een keer, maar zelf opgestoken.

Er wordt wel gezegd: Schippers kijkt anders naar de werkelijkheid. Dat kan niet. Iemand kijkt *zoals* hij kijkt. Als je anders zou kijken, dan moet je op zijn minst met zijn tweeën zijn en je zit alleen in je kop. Je kunt niet anders kijken, dat kan hoogstens in relatie tot iemand anders; dat wordt ermee bedoeld. Ik begrijp nooit waarom er zo hartgrondig ‘ja’ wordt geknikt als een schrijver hoort dat hij zo ‘anders’ kijkt. Het kan nooit anders dan zoals hij het doet, dat is alles.

In ‘Eerste indrukken’ schrijf je: ‘Voorwerpen hoefden geen geluid te maken, ik begreep ze zo wel. Later hoorde ik dat dit vriendschap heette’.



Juan Gris, Fles Banyuls; 1914.

Dan kom je toch weer in de wereld van het stilleven terecht. Deze zin is voor mij interessant, omdat hij *geschreven* is. Dat wil zeggen: gedacht, bewerkt, verfijnd en tenslotte vrij gegeven. Natuurlijk is hij het resultaat van een aantal ervaringen. Wat moet ik erover zeggen: dat je van vriendschap in menselijke zin niet altijd het meest hoeft te verwachten? Wat heeft iemand daar aan? Hier raken we aan het verschil tussen schrijven en het hebben van een persoonlijke mening. Een persoonlijke mening is zelden interessant. Toch vieren de 'persoonlijke meningen' op het ogenblik hoogtij. Iedereen beweert zich suf: eenzaamheid, ouderdom, liefde, wantrouwen, dood, hebzucht... Allemaal thema's die in de literatuur worden beschreven en verdiept. Maar tegenwoordig is het misverstand ontstaan dat iedereen daarover iets kan melden, het geeft niet wie. En dat gebeurt dan in de meest kromme taal en bovendien met een uiterst schijnheilige maatschappelijke bewogenheid. Voor de radio, op de tv of film en in de krant staat iedereen op het punt in huilen uit te barsten, zó erg is het allemaal. Gogol, Lermontov, Toergenjev? Hun bestaan is niet eens bekend. Ik noem drie schrijvers die het als een vak zagen om over die thema's te schrijven. Dat besef is verdwenen. De eerste de beste krijsende vrouw of zielige man meent de totale wijsheid in pacht te hebben en zeurt over orgasmes, mislukte huwelijken, bejaarden, homosexualiteit en andere onderwerpen die het goed bij een dom publiek doen. Dan toch maar de wereld van de voorwerpen... Daar heerst geen jalouzie, achterklap ontbreekt. Een doos zal niets beweren over een kan, waarschijnlijk niet tenminste. Je ziet juist niet de betrekkingen tussen de voorwerpen, zoals zij op een stilleven staan. Dat lijkt mij ideaal. Daar kan de teleurstelling niet ontstaan. Daar is stilte en rust.

Dit is een van de redenen dat je schrijft? Om zulke ideeën kwijt te raken?

Je kunt het doen in een beeld dat je bevalt en waaraan de algemene bewoordingen ontbreken waarin het doorgaans gebeurt. Dezelfde gedachte, over vriendschap, die je citeerde, zou je natuurlijk veel duidelijker kunnen opschrijven, maar dan ontbreekt er eigenlijk van alles aan.

Schrijven is verhullen. Ik lees graag Alberts. Het is nauwelijks aanwijsbaar wat er gebeurt omdat dat nu juist in de constructie van het boek zit, het overgaan van het ene in het andere. Je kunt nergens zeggen waar het drama precies aanwezig is.

In 'Bewijsmateriaal' heb je een taalbank ontworpen.

Een eenvoudig principe: afhankelijk van opleiding, kennis, beroep, kleurgevoel en staatsbelang wees de bank aan iedereen een hoeveelheid woorden toe. Bij het voorbereidende rekenwerk konden de oude vakgeleerden bijspringen. Zij weten het best hoeveel woorden een timmerman per jaar nodig heeft. Een metselaar, een visser, een boer, je noemt maar een beroep en je begrijpt dat zo iets met een beetje inzet eenvoudig kan worden uitgerekend. Bonnen voor werktaal en ook wat vrolijk gekleurde coupons die niet met de werkzaamheden in verband staan. Zo leert iedereen nog eens dat ook de taal een werktuig is waar niet te roekeloos mee mag wońden omgesprongen (p. 41).

Je ergert je aan de manier waarop mensen met taal omgaan? Daar gaat het boek voor een deel over. Taal is bezit. Omdat niemand aan dat bezit wordt herinnerd, doet ook niemand moeite om zich zo helder mogelijk uit te drukken. *Bewijsmateriaal* is een kritiek op het taalgebruik van anderen, hier komt het expliciet tot uitdrukking.

Een copyright op woorden, stel je toch voor dat je een woord kunt kopen. In het boek wordt ervoor gepleit. Met het beeld is het allang zo. Je kunt zelfs een uitzicht kopen als je een huis neemt. Met schilderijen is het ook al zo, er staat altijd: uit het bezit van die of die. Met taal kan dat niet. Dan kom je op de merkwaardige paradox dat het woord weer onder de mensen kan worden gebracht als dit het exclusieve bezit van weinigen wordt. Als alles van iedereen is, valt het niet op. Zodra er een deel van wordt afgenomen, wordt het meer in overweging genomen. Theoretisch interesseert dat mij het meest: zodra alles vrijelijk ter beschikking staat hoor je er niemand over. Het wordt pas opvallend als je er een deel afneemt.

Ik ben tomeloos nieuwsgierig. Ik heb er tegenwoordig geen enkele moeite meer mee om, als ik ergens ben, die vragen te stellen waar ik zin in heb. Wat langer geleden nog wel, maar nu niet meer, zodat ik vrij snel to the point kan komen als ik ergens zit. Als je iemand vraagt: *Waar heb jij het de laatste tijd in het algemeen over gehad*, dan wijs je hem erop dat hij een stem heeft, dat hij spreken kan. Dat brengt iemand in opperste verwarring, want het is een oeverloze vraag die zich presenteert als iets algemeens. Dan krijg je als antwoord: *Hoe bedoel je, in het algemeen over gehad? Nou, waar heb je zo over gesproken de laatste tijd? Ja...eeehh*, en dan volgt er meestal iets over de actualiteit. Dan zeg ik: *Met wie heb je dan gesproken?* en dan zie je iemand denken: *met wie heb ik eigenlijk gesproken, waar was het ook alweer.* Dan moet hij beginnen met het reconstrueren van die hele trits toevalligheden die iedereen passeert maar waar niemand over nadenkt. Mensen vragen zich niet zoveel af, bijna niks. Uiteindelijk weet je ook niet of je er wel iets mee opschiet.

Het exact uitdrukken in taal wordt extra moeilijk als je schilderijen gaat beschrijven. Hoe zit dat met de kritieken over beeldende kunst?

Als je die volgt in de kranten naar aanleiding van tentoonstellingen, dan zie je dat alles zijn uitdrukking vindt in taal. Je hebt een schilderij en daar kun je wel voor gaan staan en een zucht slaken waaruit moet blijken hoe mooi je het vindt, maar daarmee zeg je er niets over. Het beeld kan alleen betekenis krijgen door taal. Wat krijg je nou? Ik noem het wel eens *rondzingen*, een gesloten circuit. Het levert steeds taal op die verwijst naar de collectieve taal die over beeldende kunst wordt gebruikt. De primaire ervaring is totaal zoek. Het is alsof het schilderij wordt gemaakt voor de kunstgeschiedenis, of voor de critici die er op een manier over kunnen schrijven waardoor het weer verwijst naar andere beeldende kunst en waardoor het helemaal is losgeraakt van het dagelijkse leven. Ik kan het met een voorbeeld illustreren: ik was eens met mijn moeder in het museum. We keken naar een monochroom van Armando, met de verf er wat grof op aangebracht. Mijn moeder zei toen: *Wat een somber mens. Maar het leven zit erin. Als het glad was geweest*, *had hij zich opgeknoopt.*

Voor mij is dat een veel directere manier van reageren op iets wat te zien is, dan via dat gesloten circuit van taal en beeld wat alleen gemaakt wordt voor en door de kunstcritici. Het verhaal van mijn moeder bewijst dat het ook anders kan. Je zou in de kunst kunnen laten gelden dat de kwaliteit van het kunstwerk bepaald wordt door de hoeveelheid zinnige taal die erover wordt uitgesproken. En dan kun jij weer zeggen: *Maar wat is zinnige taal*? En: ‘Wie schrijven er over, dat heeft toch ook invloed?’

In ‘*Bewijsmateriaal*’ *wordt beweerd en zelfs bewezen dat taal de werkelijkheid dicteert.*

Zo zie je maar dat de roman in eerste opzet te maken heeft met de grammatica die ik wilde schrijven. Ik ben geboeid door de zinnen die in taalboekjes voor kinderen staan en die alleen omwille van de taal worden opgevoerd. *Wim is hier* of *De vaas staat op tafel*, zij worden bedacht voor de woord- en zinsontleding, maar de relatie met de werkelijkheid is totaal verdwenen.

Het lijkt mij fantastisch zinnen te bedenken die dat wel hebben. Vandaar dat die man met die vrouw op stap gaat in *Bewijsmateriaal* om te kijken hoe het nou met die taalzinnetjes - dit zeg ik met opzet, taal zinnetjes is geen pleonasme - in werkelijkheid zit. Als er staat: *er ligt een jas op de bank*, dan controleert hij dat ook. Dat zijn heel primaire ervaringen. Als het woord idee wordt gebruikt zoals bij mij nog al eens gebeurt, denkt men al gauw dat het op een abstract niveau ligt waar niets meer te controleren valt. Maar ik kan het alleen halen uit de dingen die ik zie en beleef en die zijn heel reëel.

Alles grijpt terug naar de eerste indrukken.

Ik geloof dat het toenemen van ervaringen niet een voordeel is. Mensen zeggen altijd dat je zoveel mogelijk dingen moet ervaren; reizen maken, veel zien. Het meisje in *Eerste indrukken* zegt dat de nieuwsgierigheid smoezelig wordt als je veel ervaart. Hoe is zij in staat om van zoveel mogelijk geschiedenissen verschoond te blijven, hoe kan ze afzien van de dingen, hoe kan ze in zo weinig mogelijk dingen voorkomen? Ik geloof dat er door die houding kans is dat alles misschien iets zuiverder blijft. Hoe minder je over iets spreekt, hoe minder je iets aantast. Dat staat er ook met zoveel woorden: *Ik luisterde*, *dus was ik medeplichtig.* Dat kan grote vormen aannemen. Als je de taal op een bepaalde manier hoog acht, kom je in het gebied van het zwijgen terecht. Dat je niet meer deelneemt, niet eens meer aan de

kantlijn maar echt daarbuiten tuimelt. Dan is de kans op zuiverheid misschien wel groter, maar de kans op angst ook.

En bovendien kan het niet.

Nee, het kan niet. Je kunt jezelf niet uitwissen. Het heeft alles te maken met kritiek, wat natuurlijk vooral zelfkritiek is, op mijn taalgebruik en mijn manier van kijken. Je gooit het toch steeds met jezelf op een accoordje, en dat niet eens in relatie met anderen. Je denkt dingen niet door die je door zou willen denken, je laat dingen liggen, je kijkt, maar niet scherp of precies of helder genoeg. Dat kan omslaan in het tegendeel waarin je dan denkt: als ik niet deelneem kan ik ook geen fouten maken en anderen kunnen niets over mij beweren. Wie deelneemt, bezoedelt. Zoiets.

In '*Bewijsmateriaal*' *hoeft de - ik - aan het einde niet meer mee te doen*, *hij houdt op en in* '*Eerste indrukken*' *kiest het meisje een karakter dat ze toch mee zal doen met de wereld*, *alleen zal zij het nooit met iemand of iets eens zijn.*

Dat is in feite een overbodige conclusie. De schijn wordt opgehouden dat je je karakter zelf kunt kiezen, maar daarvóór hebben er al zoveel krachten ingewerkt dat die slag al lang en breed voor de laatste pagina verloren is. Ik kon niet meer doen dan dat de hoofdpersoon de eer aan zichzelf hield. Het is een verloren slag. Ik denk dat het vaak zo in de werkelijkheid gaat. Dat je denkt dat je heel lang iets kunt beslissen en het uiteindelijk ook zelf beslist, maar eigenlijk is het al lang daarvoor gebeurd. Dan is het uitspreken alleen nog maar een conclusie van gebeurtenissen die zich al lang daarvoor hebben voltrokken.

Je hebt veel angsten verwerkt in '*Bewijsmateriaal*'.

In de roman zit één kernpassage die ontsnapt is aan een hoop mensen omdat ik die gebeurtenissen met opzet heb verhuld. Ik heb het over de pagina's 104 en 105 als de hoofdpersoon in een ballon zit en beneden hem een man rent.

> Details worden belangrijk, gaan in de aanval, slaan toe, nuances die anders smetteloos in een geheel opgaan. Hij herkent niet meer wat anders niet opvalt, mijn tegenspeler voor halve dagen. Het glipt uit zijn controle, alles wat hij eens wist, wat hij eens geweten had. Hij begint harder te lopen alsof hij zijn angst zou kunnen inhalen. Zijn sjaal zit los, zijn jas wappert. (...) Daar staat hij nog, overeind in zijn nederlaag. Wat hij ziet kan hij bijna niet meer tot iets vertrouwds terugbrengen.

Dit is een regelrechte verwijzing naar waar we het al over gehad hebben: de geboorte in verband met ruimte, licht, kleur, alleen kan dat op latere leeftijd natuurlijk ook nog je deel zijn. Het zijn altijd primaire ervaringen. Het gaat er maar om in hoeverre je dat verandert, anders maakt, verschuift tot iets waardoor het in het verhaal mee kan spelen.

Iedereen heeft deze passage gemist.

Wie is iedereen? Het is maar goed ook, zo blijft het spannend voor jezelf. In een boek als *Alice in wonderland* zitten veel getransformeerde angsten. Edgar Allen Poe is een schrijver die veel mensen op de verkeerde leeftijd lezen, voor velen is dat het eerste werk dat ze onder ogen krijgen. Als zij Poe later eens zouden herlezen, begrijpen zij misschien iets anders.

Hij heeft het allerhoogste bereikt wat er voor een schrijver bestaat: hij komt met een verhaal dat ontroert, verstrooit, meeslepend is geschreven en dat je de stuipen op het lijf jaagt, maar waar de biografie van de schrijver er helemaal niet toe doet. Daar kun je wel naar gissen als je erin geïnteresseerd bent, maar dat is iets heel anders. Je leest geen boek om te weten hoe de schrijver in elkaar zit, dat is niet spannend.

Zijn jouw angsten de basis voor '*Bewijsmateriaal*' *en* '*Eerste indrukken*'?

Nee, helemaal niet, dat is verstrooiing. Als je graag verrast wil worden, verras je natuurlijk het liefst jezelf. En ik ben nieuwsgierig naar de dingen die in de boeken gebeuren waarvan je weet: dat kan niet mogelijk zijn. Hoe kan een driejarige herinneringen hebben? Als je dat tegen iemand zegt dan krijg je als antwoord dat zoiets niet kan. Dat maakt het schrijven interessant. Er staat bijvoorbeeld: *er ging een deur dicht.* Wat zou er gebeuren als je dat onderzoekt? Andere mensen nemen een stuk speelgoed of auto's, ik de taal. Misschien is het qua structuur niet eens zoveel anders, richt het zich alleen op een ander terrein. Ik neem juist de gebieden waarvan men denkt dat er niets over te beweren valt. En dan blijkt dat het wel kan.

Het is een gebied waarop niemand je kan tegenspreken, maar je bent wel gebonden aan een aantal ongeschreven wetten. Je moet iets schrijven wat iemand *kan* geloven. Je schrijft wel degelijk namens een collectief van mensen die straks zeggen: dit is aanvaardbaar of niet. Dat is een motor die je aan de gang houdt, die je uitspraken controleert en je precisie opvoert. Je kunt niet zomaar wat onzin schrijven. Het is niet zoals het meestal gaat in die wonderlijke wereld van kinderen waarin alle beren kunnen praten en alle vossen kunnen jonassen. Dat gaat altijd op.

De algemene kritiek op je prozawerk is dat er te weinig verhaal en teveel bespiegeling in is verwerkt.

Het is maar waar iemand op uit is. Ik vind dat er weinig in boeken staat, nou, dus ik probeer iets te geven waar ik niet die bezwaren tegen kan hebben. In *Bewijsmateriaal* staat méér dan één idee op een pagina. Maar dan blijkt dat lezers dat al gauw moe zijn, misschien omdat ze dat niet vaak hebben gekregen, misschien omdat ze het ontwend zijn, dat ze er niet meer op uit zijn. Men heeft toch liever iets dat vrij eenvoudig van het begin naar het einde loopt en dat kan natuurlijk ook goede resultaten opleveren. Ik wil daar geen kritiek op hebben, ik wil alleen zelf graag de boeken lezen waar veel in staat, waarin veel wordt geprobeerd, waarin het na één alinea weer eens een andere kant op gaat.

Je had er bezwaar tegen dat de critici 'Bewijsmateriaal' zo serieus bespraken.

Als het andersom was gebeurd had ik het misschien anders gezegd. Misschien had het wel iets te maken met het begrip 'ideeënroman'. Dat stond op de flap en het werd grif gebruikt. 'Bewijsmateriaal': een goochelaar toont zijn trucs. Die vrolijke kant is misschien een beetje zoek geraakt, maar wat mij betreft zit het er vol mee. Ik vind dat dat te weinig in de kritieken is uitgekomen. Nuis promoveerde de karikatuur van een aantal Nederlandse schrijvers tot een hoofdonderwerp van het boek, wat het bepaald niet was. Het was een toegift.

Van links naar rechts: K. Schippers, Marga Minco, Theun de Winter; Hotel Huis ter Duin, Noordwijk aan Zee. Het stond model voor het hotel aan zee in *Eerste indrukken.*
'Het oude hotel heeft kamers voor zeker tweehonderd gasten. Ik ken het van een vorig bezoek. Toch zijn de meeste stoelen van het terras, dat uitkijkt op een grijze zee, niet bezet. Dezelfde gezichten als bij het ontbijt, de lunch, het diner. Aan de soep proef je welke groente de vorige dag is geserveerd.' (blz. 7)
Foto: Jutka Rona.

Ik denk toch dat het serieuze de overhand heeft.

Ja, maar dan op een andere manier. Het verhaal wordt aan de gang gehouden, reeksen van overwegingen en gedachten volgen in de hoop dat mensen op een andere manier aan het denken worden gezet.

In 'Bewijsmateriaal' staat een mooie passage over ironie.

> *Hoe behoed je een voorwerp voor ironie? Misschien dat iemand via de logica van het omgekeerde zelfs een kleur wil ironiseren. Tevreden stelde ik vast dat denkkracht alleen daarvoor toch niet voldoende is. Een gedachte is nooit meer dan een aanloop. Wie doet het werk? Ironie is doublé: het klinkt aardig maar het betekent niets. Kan ironie water aan de kook brengen? Wat valt daarbij om te keren? Niet op stoom wachten, maar op het uitblijven van stoom? Of komt het ooit zover dat de ondergrondse school der ironie het wint? Dat volgens de dan heersende wetten je alleen nog water kunt koken door er eerst zeker van te zijn dat je in het geheel geen kokend water nodig hebt? (p. 216)*

Ironie heeft me van jongs af aan geboeid. Maar wat betekent dat nou als je zegt: 'ironie heeft me altijd geboeid'? Zoals ik al eens eerder heb geschreven: voor de uitvinding van het wiel waren er geen verhalen over het wiel. Ik kon niet over ironie spreken toen ik het woord nog niet kende. Dus je wordt eigenlijk opgezadeld met een woord. Dat geeft achteraf het betrekkelijke aan als ik zeg dat ik zo geboeid was door ironie. Maar dan is dat toch wel zo.

Ik heb wel eens gedacht om er iets over te schrijven, een verhandeling die dan *Over ironie* zou moeten heten, wat ik toch nooit heb gedaan. Je komt er niet uit. In het begin: je acht iets hoog, je doet er een uitspraak over en je laat door een ironische intonatie of door het taalgebruik zélf blijken dat je in feite het omgekeerde bedoelt. Daar kom je een eind mee, maar op het laatst bevalt het je niet meer omdat het

toch een te gemakkelijke oplossing biedt, net als de paradox die in dezelfde wereld thuis hoort en ooit door Jan Hanlo *de gecamoufleerde nederlaag* is genoemd.

Het klinkt goed zoals het er staat, maar het betekent weinig. In het algemeen kun je er geen uitspraak over doen, omdat ironie soms ook goed wordt gebruikt, dus is het iets dat alleen voor jezelf geldt.

Eerst dacht ik: een woord als ironie kan alleen slaan op de taal zélf, maar als je er langer over denkt krijg je de behoefte om ironie op zichtbare dingen toe te passen. Zoals ik eens over mijn vriend Brans schreef: 'hij kan kleur ironiseren'. Dat kan natuurlijk niet echt. Het was alleen mijn behoefte om te kijken of je met 'ironie' meer kunt doen, ik wilde dat begrip uitrekken.

De ironische toon wordt dan plotseling gemeengoed, dat is

een van de weinige invloeden die 'Barbarber' heeft gehad en dan een invloed zeer ten kwade. Op het laatst nam iedereen zijn toevlucht tot ironie uit angst om ook maar *iets* uit te drukken.

Je ziet dat ook op de televisie waar iedereen praat alsof hij op het punt staat om in lachen uit te barsten. De passage hier in *Bewijsmateriaal* houdt inderdaad kritiek in. *Ironie is doublé, het klinkt aardig maar het betekent niets.*

Het moeilijke van dit gesprek is weer dat ik kritiek heb op een bepaald woord maar die is niet algemeen geldend. Dat zijn twee dingen die je goed uit elkaar moet houden.

Misschien is een deel van mijn werk wel een poging om te begrijpen wat ironie betekent. Ironie is, wat mij betreft, een open woord bereid tot iedere betekenis. Iedereen is vrij om zijn definitie eraan te geven. Het is teveel omvattend om dat helemaal uit te putten. Hoe ernstig kun je nu zijn als je iets uitdrukt, welke luchthartigheid kun je je tegelijkertijd toestaan en hoe verhouden die zich weer tot elkaar, nooit recht uitgesproken, maar verbeeld?

Een terugkerende gedachte in je twee romans is dat het leven zich herhaalt.

Je komt hier ook weer terug in de wereld van de stillevens, die fles is iedere seconde een reprise van zichzelf en de prolongatie. Zó streng zou ik wel in de leer willen zijn maar dat kan niet omdat je daarvoor met te veel zintuiglijke tekorten zit. In feite herhaalt zich nooit iets. Dan kom je in de breekbare wereld waarbij de lichtval ieder moment verschilt, waarin ik beïnvloed zou moeten worden door de schaduw van een vaas. Alles is voortdurend in beweging. Maar je hebt te veel snelheid gekregen om nog te kunnen zien dat de dingen onderhavig zijn aan veel veranderingen. Te snel beweeg je, kijk je. Je bent niet meer bereid tot contemplatie, om te gaan zitten, om zelfs maar de aandacht te kunnen opbrengen voor de allerstilste wereld waarin natuurlijk niets hetzelfde is, waarin alles voortdurend verandert. Dus in die zin zou ik streng in de leer willen zijn. Maar het beroerde is dat je wel snel kunt lopen en niet lang op dezelfde plaats zit, je slaat altijd enorme brokken over en je leeft zeer grof.

Zoiets zei je drie jaar geleden ook toen we het hadden over de herhaling.

Er is niet zo veel nieuws te zeggen. Als je alles eraf zou trekken... je hebt een aantal kernen waar je vanuit gaat en zelfs die zul je ook bij anderen terugvinden. Ik geloof niet dat er zoveel oorspronkelijk is. In *Eerste indrukken* staat een beeld over het meisje dat merkt dat ze kan lopen en dan zegt: 'Ik liep. Voor ik het wist, was ik ergens anders en die beweeglijkheid maakte het contact met alles dat mij omringde vluchtig'. Dat is een bevredigende formulering voor mij. Zodra ik dat moet toelichten met houtwollige woorden, dan wordt het iets anders.

Een aantal zinnen komt telkens terug. 'Je jeugd bepaalt je leven. Leven was kiezen. Wie de jeugd heeft, heeft de toekomst'.

Kiezen in de zin van: het kan niet zonder te kiezen. Vooral ouderen laat ik zeggen dat je jeugd je leven bepaalt, zodat het kind dat gaat geloven. Als dat nooit beweerd werd, zou je er misschien anders over denken. Is dat een cliché of gaat dat werkelijk op? Ik weet niet of het een herhaling is, maar herhalingen krijg je natuurlijk altijd als je lang met elkaar praat.

Bovenste rij van links naar rechts: Bianca Stigter, Gerard Stigter, Diana Stigter, Annabel Marsman.
Onderste rij van links naar rechts: Hester Klute, Milena Veenis, Bodil de la Parra, Dafna Zwarts.
Foto: Anthony Akerman.

Het is misschien allemaal iets te zwaar wat ik beweer. Praten à l'improviste levert altijd onzorgvuldigheden op. Woorden moeten niet te veel over woorden gaan. Stefan Themerson schreef:

> Words about words
> are about words
> but words
> are about the rest of the world.
>
> And even words about words about words
> will not reach you
> without that part of the world
> which isn't words.

The part of the world which isn't words - laten we vooral die niet vergeten. De schatten die ons worden aangeboden slaan we zo gauw over. Rudy Kousbroek schrijft daar iets over in een latere druk van *De aaibaarheidsfactor.* Ik heb het boek niet hier. Als ik me goed herinner ziet hij zijn dochter in de draaimolen zitten. Hij kijkt wel en geniet ook, maar toch alsof hij niet al te goed hoeft te kijken of hetzelfde nog een keer, nee nog vele malen zal gebeuren. Hij beseft dan dat het altijd de laatste keer is, dat je nú moet kijken, iets anders zit er niet op. Zo is het. Ik denk aan mijn dochters en hun vriendinnen, het ritme van hun handen. Je kijkt maar half, je probeert het beter te doen. Als ik hun zie moet ik denken aan Kousbroek's inleiding bij zijn prachtige vertaling van ‘Stijloefeningen’. Hij vertaalt daar een fragment van Hegel dat Queneau gebruikte als motto bij ‘Le dimanche de la vie’. ‘...dat is de Zondag des Levens, die alles met alles verzoent en verwijdert wat slecht is; mensen begiftigd met een zo goed humeur kunnen niet echt boos of slecht zijn’.

Hausmann's kleinkind
K. Schippers

De Duitse kunstenaar Raoul Hausmann (1886-1971) nam in 1919 een houten kop, een model van een hoofd dat wordt gebruikt bij het onderricht aan leerling-kappers, waarop hij de meest uiteenlopende voorwerpen plakte en spijkerde.

In de catalogus van een Hausmann-tentoonstelling in het Moderna Museet in Stockholm (1967) beschreef hij het ontstaan van dit klassieke werkstuk.

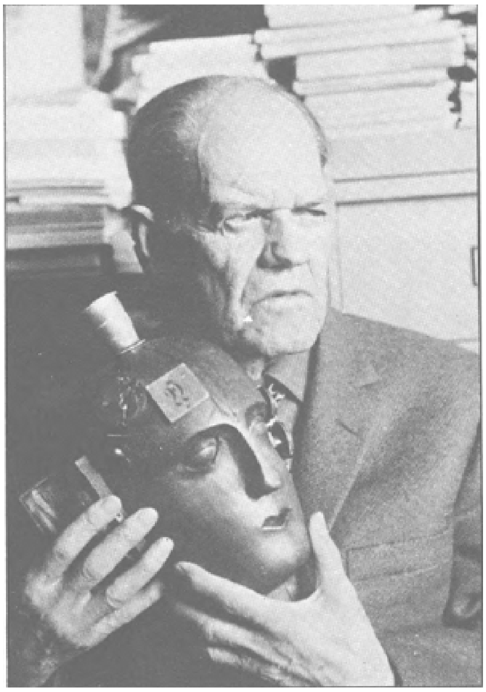
> 'Ik had allang ontdekt dat de mensen geen karakter hebben en dat hun gezicht niet meer is dan een vorm, bepaald door de kapper. Waarom dan niet een kop genomen, gemaakt door een simpele en naïeve geest, waarmee leerlingkappers oefenen bij het pruiken maken?
> Ik wilde de geest van onze tijd onthullen, de geest van iedereen in zijn rudimentaire staat. Men vertelde wonderen over het volk van dichters en denkers. Ik dacht dat ik hen beter kende. Een doorsnee-mens had alleen maar de eigenschappen die het toeval op zijn schedel had geplakt, uiterlijk, de hersens waren leeg.
> Ik nam dus een mooie houten kop, die ik langdurig met schuurpapier polijstte. Ik bekroonde hem met een opgerold lint. Daarna maakte ik er een mooie portemonnaie aan vast. Ik nam een juwelenkistje en bevestigde dat rechts van het rechter oor. Daarin deed ik een typografische cilinder en een pijpesteel. Nu de linker kant. Juist, ik had zin om van materiaal te veranderen. Ik deed op een houten lineaal een bronzen onderdeel afkomstig van een oud fototoestel en ik keek. Ah, ik had nog dat witte kartonnetje met het cijfer 22 nodig, want de geest van onze tijd had natuurlijk maar één getal.'

'Mechanische kop' - zo noemde Hausmann zijn caricatuur, die hij maakte toen hij drieëndertig was. Zijn beeldbeschrijving is zonder franje. Het zal wel ongeveer zijn gegaan, zoals hij het zegt; een verdere iconografie lijkt overbodig.

Zijn woorden passen bij het jaar 1919, de tijd waarin vaak op een vergelijkbare manier tegen wat toen de 'bourgeosie' heette, werd geprotesteerd. Wie zal hem tegenspreken, hij is de schepper van de 'Mechanische kop'.

Toch stemde zijn verklaring mij niet tevreden. Hoe kende ik de 'Mechanische kop'? Het was een plaatje in een boek, meer niet, nu voltooid door Hausmann's verantwoording, als gold het een fiche voor een encyclopedie. Het was een foto, een onafhankelijke reproduktie, alsof er buiten de 'Mechanische kop' niets bestaat.

Maar een beeld bestaat niet alleen. Ik zag Hausmann's schepping in 1977, in Berlijn, voor het eerst echt, niet gereproduceerd. Daarna dacht ik bij het bekijken van dit bewerkte kappershulpstuk niet aan protesten, maar aan de kale Kurfürstendamm, die treurige imitatie van Montparnasse, aan het plein voor de Rijksdag waar de ruimte zo openbaar is dat er zelfs op de evenwijdig lopende zijwegen geen beschutting is te vinden, aan het silhouet van de Gedächtniskirche...



Hausmann en Berlijn - de ‘Mechanische kop’ had een omgeving gekregen. Voor de kunstenaar was het beeld een protest geweest, het hielp mij, als ik het nog eens zag, om de sfeer van een dood Berlijn op te roepen.

Maar de kop bleef niet in Berlijn. Ik zag hem plotseling terug in een Frans boekje, ‘Tête mécanique’. Op de bladzij ernaast stond keurig een lijst met Hausmann-werken, titels en gebruikte materialen. Naast de kop zag ik Hausmann zelf.

De ‘Mechanische kop’ aan het einde van zijn reis. Ik sloot niet uit dat ik hem nog eens in een andere situatie aan zou treffen. Waar en wanneer dan ook - het zou het grootse van dit dubbel-portret niet meer kunnen overtreffen.

Aan de borst van de 82-jarige Hausmann was de ‘Mechanische kop’ eindelijk tot rust gekomen. De oude kunstenaar kijkt licht gestoord alsof hij bij het wiegen van een beminde wordt gestoord.

Na bijna vijftig jaar was zijn protest zijn kleinkind geworden.

Poëzie laat niets gebeuren
Rutger Kopland

‘Poetry makes nothing happens’, zegt Auden. Poëzie beschrijft geen gebeurtenissen, bewegingen, veranderingen, zij beschrijft wat niet verandert, beweegt, gebeurt, d.w.z. het scenario. Zij portretteert geen ‘werkelijkheid’, zij laat zien dat er geen ‘werkelijkheid’ is, dat er alleen maar gezichtspunten zijn. Het zou een misverstand zijn te denken dat poëzie daarom individualistisch en subjectief zou zijn. Dat is een conclusie die berust op de onuitgesproken veronderstelling dat de werkelijkheid buiten ons om objectief is, een onjuiste veronderstelling. Objectiviteit is een begrip dat uitsluitend op mensen van toepassing is. We kennen de werkelijkheid uitsluitend via onze gezichtspunten en hoe meer wij onze gezichtspunten met anderen kunnen delen, hoe objectiever wij ons ten opzichte van de werkelijkheid kunnen opstellen.

Ook poëzie is een objectiverende beschrijving van de werkelijkheid. Zij beschrijft geen toevallige, éénmalige gebeurtenissen, maar verschaft gezichtspunten van waaruit die gebeurtenissen worden bekeken. Zij is dus niet individueel, maar algemeen, niet subjectief, maar objectief. De conclusie dat poëzie daarom dor, onpersoonlijk, ‘gewoon’ zou zijn, berust eveneens op een misvatting. Helaas worden veel gedichten vanuit dit misverstand gemaakt. Het is in de poëzie helaas gewoon, dat de dichter zijn eigen visie niet voor een persoonlijke, maar voor de enige mogelijke verslijt. Poëzie die van deze laatste veronderstelling uitgaat is met recht dor, onpersoonlijk en zeer vervelend.

Het boek *Verplaatste Tafels* van K. Schippers (Barbarberboek, 1969) ontleent zijn kracht voor mij aan de intelligentie en de humor waarmee de essentie van wat ik tot nu toe heb beweerd, wordt verbeeld. Neem bv. de volgende tekst uit ‘Een nacht in Casablanca’:

> De werkelijkheid niet intensiveren, maar verijlen, wegmaken.

De anekdotische situatie, een nacht in Casablanca, zou voor vele dichters een uitnodiging zijn voor de beschrijving van een buitengewone, unieke, prachtgebeurtenis. Schippers echter neemt de uitnodiging niet aan, maar hij laat een advies volgen, een kookboekrecept haast: in dit soort gevallen dient de dichter niets te beschrijven. De lezer moet aan zijn lot worden overgelaten, aan zijn eigen gezichtspunt, hij *ziet* maar, de dichter zal zijn persoonlijke werkelijkheid daar niet tussen schuiven. De lezer zou het eens voor ‘de werkelijkheid’ kunnen gaan aanzien.

Want wat is de werkelijkheid? Voor de schrijver en de lezer in eerste instantie alleen dat wat opgeschreven is, tekst. De tekst verwijst naar de werkelijkheid van alle dag, maar deze wordt uitsluitend en alleen opgeroepen via die tekst. Welke werkelijkheid wordt opgeroepen, wordt niet alleen door de schrijver van de tekst bepaald, maar ook door de lezer, die immers zijn eigen persoonlijke associaties, gevoeligheden en ongevoeligheden, heldere visies en blinde vlekken heeft. Het heeft geen zin om deze via een tekst opgeroepen werkelijkheid af te doen met de kwalifikatie schijn-werkelijkheid. Immers, alles wat wij als werkelijk om ons heen ervaren is op die manier als schijn te bestempelen. We selecteren, maar we weten niet waaruit. We kennen alleen onze selectie en waarom zou deze onwerkelijker zijn dan datgene wat we niet ervaren. Ook een tekst biedt ons een selectie, een geïsoleerd segment uit alles wat wij als werkelijkheid kunnen ervaren. Wat een tekst ons laat zien, lezers zowel als schrijvers, is de onvrijheid in onze selectie.

Schippers presenteert ons erg ‘gewone’ teksten. Zijn teksten maken dezelfde indruk van gewoonheid als de teksten die b.v. taal-analytici als voorbeelden gebruiken

in wetenschappelijke verhandelingen over grammaticale categorieën. Ook Schippers presenteert *voorbeelden* van gewone teksten. Hij demonstreert geen werkelijkheid, hij demonstreert de demonstratie van werkelijkheid, de toevallige inhoud van het gedemonstreerde is van geen belang. De toon van zijn teksten is die van de man die die teksten niet gemaakt heeft, maar ze gevonden heeft en er zich over verbaast. Hij pakt er een voorbeeld uit, niet om wat die tekst beschrijft, maar om te laten zien welk gezichtspunt hij vertegenwoordigt. Zijn toon is: 'neem bv. een tekst als: Een doos op tafel'. Gewoner kan het niet zou je zeggen, maar de selectie en de isolatie op een grote witte bladzijde geeft tevens het karakter van 'ongewoonheid', van nadrukkelijkheid. Hoezeer zo'n tekst ook de indruk maakt van toevallig en verwisselbaar te zijn, zijn isolement haalt hem tevens uit de sfeer van toeval en legt hem zo vast, dat hij niet verwisselbaar wordt. Laat ik het hele gedicht, of de hele tekst, nu citeren:

Doos in vijf verschillende standen op tafel voor Bob Langestraat

karton en hout

Een doos op tafel
Tafel waarop doos
Een doos op de tafel
Doos op tafel
Tafel met doos

Door geringe veranderingen in de eerste tekstregel, door deze te verwisselen met teksten van ogenschijnlijk dezelfde inhoud, blijkt het niet toevallige, het onverwisselbare van de eerste tekstregel: een doos staat, door op vijf verschillende manieren te zeggen dat hij op een tafel staat, nu 'in vijf verschillende standen op tafel'. Beter gezegd m.i.: iedere regel laat een selektie, een keuze zien, een optiek. Met iedere zin die wij neerschrijven maken *wij* werkelijkheid.

Er is een droom, de droom van de wetenschappelijke onderzoeker, de droom van de journalist, de droom van de dichter, de droom van de buurvrouw, dat wij mensen ons buiten de werkelijkheid zouden kunnen bevinden, er niet in opgenomen zouden kunnen zijn, er niet door bepaald, gericht en geconditioneerd. Er is een droom dat wij over een autonome kern zouden beschikken, die ons in staat zou stellen 'alleen maar te kijken, te observeren', alleen maar de naakte feiten te registreren. Het is de droom van een superieur gezichtspunt, van waaruit alles duidelijk is. Schippers, zowel als de wetenschappelijke onderzoeker weten en laten zien dat, hoe kaal, mat, kleurloos onze beschrijving van de werkelijkheid ook is, hoe verdekt wij ons ook opstellen, dat wij altijd bezig zijn met selecteren en isoleren, dat wij alleen antwoorden krijgen op vragen die wij stellen en niet op de vragen die wij niet stellen, dat wij altijd onherroepelijk afgestemd zijn op onze omgeving en dat wij als observator deel uit maken van de situatie waarin wij observeren. Wat Schippers obsedeert, is de vraag hoever je jezelf kunt elimineren uit de beschrijving. In de wetenschap tracht men dit te doen door bv. zo nauwkeurig mogelijk aan te geven wat bestudeerd wordt en met welke instrumenten. Schippers:

K. Schippers en Erica Stigter (1980).
Foto: Anthony Akerman.

> Daar Links
>
> Bausch & Lomb
>
> Geef mij die verrekijker eens.
> (Draait. Stelt scherper).
>
> Ja, ik zie het.

In de wetenschap zegt men niet: dit *is* zo, dit is de werkelijkheid, maar: als ik zo en zo kijk dan zie ik hetzelfde als een ander die precies zo kijkt. Dit duidelijk definiëren van wat, de middelen waarmee en de omstandigheden waarin geobserveerd wordt, treffen we ook aan bij Schippers. Boven iedere tekst staan aanwijzingen: karton en hout, alsof hij wil zeggen: hier heb ik het over, over deze tastbare, herhaalbare zaken; of Bausch & Lomb: dit is het soort kijker waardoor ik gekeken heb. De al

genoemde tekst uit Een nacht in Casablanca sluit hierbij aan. Wie zijn eigen inbreng uit de observatie weghaalt, doet 'de werkelijkheid' verijlen en maakt haar weg, want die bestaat alleen bij de gratie van de observator en registrator.

Er is een droom van autonomie heb ik al gezegd. Ik denk dat die droom te maken heeft met een toestand waarin wij nog zo weinig door de dingen waren aangeraakt, nog zo weinig op onze omgeving afgestemd, dat alles nieuw was, alles onverwacht, onvoorspelbaar en toevallig. Een toestand in onze jeugd, een toestand van verwondering: wat wij zagen en ervoeren was nog niet glad gemaakt en van te voren ingekapseld in interpretaties, alles was nog ruw, onaf, onbegrijpelijk en onvanzelfsprekend. Alles moest nog verteld worden, van iedere stap moest worden geleerd. Later heeft alles zijn vaste plaats gekregen in onze ervaring; wij verbazen ons nog over weinig, het meeste is afgerond en spreekt vanzelf. Men denkt: de dingen zijn nu eenmaal zoals ze zijn, omdat men is opgenomen in het systeem van interpretaties. Dit laatste is een levensbelang. Immers, men kan niet jong, onervaren en

volstrekt afhankelijk blijven: de wereld en wij zelf moeten tot op grote hoogte voorspelbaar en vanzelfsprekend worden. Maar er blijft een marge van vrijheid. Wij kunnen blijven inzien dat de mens niet alleen afhankelijk is van zijn omgeving en van zijn aanpassing daaraan, maar dat hij tevens deze omgeving zelf maakt.

Verplaatste Tafels van Schippers heeft hier m.i. mee te maken. Het verband met de wetenschap werd al aangegeven. Ook in de wetenschap zijn nieuwe inzichten de produkten van de verwondering. Deze verwondering, verwant aan de onbevangenheid van de kinderlijke observatie is ook bij Schippers telkens terug te vinden. Bv. in Auto's, Bezoekers, Munten: pagina's waarop de eindeloze rijen geduldige streepjes staan, die we in onze jeugd zetten ter registratie van de verschijnselen om ons heen. Ook in de wetenschap wordt overigens veel geteld en geturfd, voor de buitenstaander vaak de stompzinnigste, de meest vanzelfsprekende en inhoudsloze verschijnselen. Zowel kind, wetenschapsman als kunstenaar, scheppen een orde waar die niet was, zijn op zoek naar wat niet veranderlijk is, naar het scenario, naar wat niet werkelijk is, naar het gezichtspunt.

Tenslotte nog een motief, dat binnen dit kader valt, het motief van de clown. Ook de clown is iemand, voor wie niets vanzelf spreekt en alles nieuw is: Hij tuint overal in, loopt tegen dichte deuren, kent de wetten van de zwaartekracht niet, enz. Schippers publiceert enkele brieven die hij van de filmkomiek Stan Laurel ontving. In de inleiding tot deze brieven schrijft hij onder andere:

> In Sons of the desert of Me and my pal (en de meeste andere) heeft hij geen geheugen, zodat het openen van een deur en het opzetten van een hoed steeds opnieuw een proefondervindelijke gebeurtenis is.

Schippers past zelf dikwijls dit procedé toe. Het met ijzeren consequentie en diepe ernst zorgvuldig bestuderen van en zich verbazen over wat ‘bekend’ is, veroorzaakt bij mij dezelfde mengeling van weemoed en hilariteit als het gedrag van de clown, die klaar gaat staan om een taart in het gezicht geworpen te krijgen, of verbaasd naar de grond kijkt als hij een ei heeft laten vallen. De clown heeft geen geheugen, geen ervaring, en daarmee alleen maar werkelijkheid, geen scenario.

Schippers zegt: zeker, dobbelstenen spelen een belangrijke rol. Maar U weet toch, dat ook het toeval onverwisselbaar persoonlijk is? Niemand anders dan U fluit om tien over negen 's morgens in de Frans van Mierisstraat ‘Two sleepy people’.

Maar ook al zegt Schippers dat het originele lijkt te schuilen in het toevallige, onverwisselbaar persoonlijke, hij weet tegelijkertijd dat het toeval niet bestaat. Als we iets opschrijven, *maken* we iets, als we iets fluiten dan *doen* we dat, niet omdat er ergens dobbelstenen hebben beslist. Maar hij lijkt zichzelf voortdurend ‘terug naar af’ te roepen, zichzelf recepten voorschrijvend hoe hij de dingen om hem heen intact kan laten, hoe hij helder kan blijven, en schone handen kan houden. Zijn teksten nemen de vorm en de toon aan van voorschriften van de cleanste experimenten die er zijn: die waarin de onderzoeker werkelijk niet meer ingrijpt, maar zijn ingreep ongedaan maakt. Sorry dat ik U dingen heb laten zien, het was de bedoeling niet, het was de bedoeling om U te laten zien dat U niets zag, dat U alleen maar zag dat U zag.

Tekst met stomp potlood geschreven en overgetrokken met Parker-pen

voor Jan Henderikse

knipsels, objecten en conversatie

Het isolement weer opheffen.
De geselecteerde tekst weer in zijn
oorspronkelijke samenhang voegen.
Het bericht weer in een krant laten opnemen.
Het gewoon naar de redactie sturen met een
briefje, waarin de zaak wordt uitgelegd.
De genoteerde conversatie-fragmenten weer
laten zeggen, zo mogelijk door dezelfde
persoon op dezelfde plaats, zelfde tijd.
En ook de andere zelfstandig gemaakte taal-
fragmenten weer transporteren naar het pa-
pier of de mond, waar ze vandaan kwamen.
Zo ook de object-kunst opheffen.
Assenblages slopen, zo nodig objecten repa-
reren en ze hun oorspronkelijke niet-kunst-
functie teruggeven.
Discipline.
Afgelopen, niets meer bij maken.

Ik zou deze bespreking graag samenvatten, maar Schippers heeft het zelf al gedaan, toen hij als ondertitel van zijn boek opschreef: reportage, research, vaudeville. U had het misschien al begrepen, maar ik wil toch graag nog expliciet zeggen dat ik *Verplaatste Tafels* een buitengewoon fascinerend boek vind. Die verbazing om wat wij gewoon vinden, die is zeldzaam.

Kijkende mensen
K. Schippers

Deze foto werd genomen in 1931; een feestelijke bijeenkomst ter gelegenheid van een jubileum van een zwemclub waar mijn vader lid van was. Hij draagt een smoking en staat lachend op de tweede rij van boven, naast de man met het brilletje en krullend blond haar.

Een half jaar voor zijn dood vertelde mijn vader iets over de mensen op de foto. Niet te veel particuliere bijzonderheden; het betrof het gedrag van zijn clubgenoten en hun vrouwen in de veertien jaar na de foto. Hij maakte twee indelingen. Maar hij prees of verachtte niemand meer.

Het is merkwaardig te horen welke keuzes zijn gemaakt door mensen die op een foto broederlijk bijeen zijn, al lijkt de saamhorigheid op een ontspanningsavond misschien groter dan hij is.

Slechts bij één man vertelde hij iets over de jaren die aan het maken van de foto vooráf waren gegaan. Het gaat om de oude heer met de baard, rechts op de foto, die ik d'A. zal noemen om het verhaal dat volgt niet te Frans te maken.

d'A. werd in 1848 geboren te 's-Gravenhage. Toen de foto werd genomen, was hij 83. Over zijn werk vertelde hij mijn vader niets. Abrupt begon hij over zijn grootvader te praten. De vader van d'A. werd in 1809 geboren in Parijs; d'A.'s grootvader in 1781 in Poissy, een plaats aan de Seine, ongeveer 130 kilometer ten noordwesten van de hoofdstad.

Mijn vader herinnerde zich dat d'A. een bijzonder levendige man was. ‘Kwiek’, ‘fit’, ‘helder’ - iedereen was het erover eens dat hij op hoge leeftijd nog een goed geheugen had en uitstekend kon kijken.

De jonge d'A. kon goed met zijn grootvader opschieten, beter nog dan met zijn vader. Zes jaar na zijn geboorte was hij met zijn ouders naar Poissy vertrokken, waar zijn grootvader notaris was - in ruste, dat spreekt vanzelf.

In 's-Gravenhage was d'A. tweetalig opgevoed. Het kostte hem geen moeite in Poissy de lessen te volgen die hem door een Franse gouvernante werden gegeven.

Vooral aan de gesprekken met zijn grootvader bewaarde d'A. goede herinneringen. De oude notaris liet d'A. vaak de schilderijen zien die in één keurig ingerichte kamer van zijn huis hingen.

Veel later waren de schilderijen geveild. Maar d'A. herinnerde zich de meeste voorstellingen nog precies. Hij vertelde enthousiast over een jonge vrouw, die met een parasol op schoot op een bank zat. Achter haar stond een oudere man met een baard en een sigaar tussen zijn vingers. Van zijn grootvader leerde d'A. dat

zo'n kale gebeurtenis op een schilderij eerder voorkomt dan in een verhaal. Misschien had

d'A. dat niet meteen begrepen. Later was hij zijn grootvader dankbaar. Al schilderde hij niet, waar hij ook was, wat hij ook zag, elk tafereel was voor hem voldoende.

d'A. keek met een schildersoog. Een paar flessen op tafel, een guitaar op een stoel, een wit overhemd op een veld vol gele bloemen: hij was er tevreden mee. Hij hoefde geen bijzonderheden te horen over scènes die zonder woorden al volmaakt waren.

Een vrouw in het wit met een donkere man aan het strand. Of een schilder die op een bootje zijn geliefde portretteert. Een jongen met een rode muts die met een zak kersen in zijn handen op een stenen muurtje leunt. Zelfs het stilste beeld was hij niet vergeten: een glazen vaas met rozen en seringen. Hij zag nog hoe de stelen onder water heel helder waren gebleven.

Het mooiste schilderij bewaarde hij - zoals het hoort, zei mijn vader - voor het laatst. Het was het portret van een meisje, de grootmoeder van de notaris. Het los geschoten haar had in een wrong gezeten, dat zag d'A. duidelijk. De bloemen op de rieten hoed waren verfomfaaid. Haar witte japon was van haar schouders gegleden. Die vond alleen steun bij haar bovenarmen, zo licht, dat d'A. zich afvroeg of de jurk nog zichtbaar was geweest als de schilder het portret iets later had gemaakt.

In het begin had vooral het lichaam van de half naakte vrouw indruk op d'A. gemaakt. Maar na enkele woorden van zijn grootvader had hij haar blik nooit meer kunnen vergeten.

De oude notaris vertelde dat hij één keer met zijn grootmoeder over het schilderij had gesproken.

> 'Toen ik poseerde keek ik meestal naar een vaas, een krant en andere voorwerpen. Eerst dacht ik bij hen niet aan leeftijden. Maar op het laatst was het of ik zág hoe oud zij waren, net als bij mensen. De gescheurde rug van een boek, het verschoten wit van een krant. Vers fruit op een schaal. Vandaar misschien mijn aandachtige blik,' had zij haar kleinzoon verteld.

Daarna had d'A. anders om zich heen gekeken. Naar mensen, maar ook naar 'de gloed en rimpels van de dingen', zoals hij tegen mijn vader zei.

Mijn vader zweeg. Ik keek naar hem. Hij was effectenmakelaar. Ik had hem nooit een rekenfout horen maken. Nee, hij kon zich in geen enkel jaartal hebben vergist. Wel gaf hij toe dat hij niet meer wist of d'A. hem zijn verhaal op de ontspanningsavond had verteld of een andere keer. Maar hij sprak zichzelf niet tegen. Hij had alleen iets naar aanleiding van de foto beweerd en niet gezegd waar d'A. hem in vertrouwen had genomen.

Dan kon ik nu de kamer van mijn ouderlijk huis bespieden, waar ik met mijn vader zat. Ik zag meubels en voorwerpen van een verfijnd gemiddelde. Daar stond een koperen tabakspot, even verder een stenen kruik, op tafel een geopend doosje met blanke lucifers, een schaal met drijfbloemen.

Mijn vader en ik - wij waren door jeugd en ouderdom omgeven.

Ik keek. Ik keek tegen de klippen op. Ik keek met de blik van een jonge vrouw uit het begin van de achttiende eeuw, die ik van mijn vader had geërfd.

De werkelijkheid en de woorden tegen elkaar uitspelen
Betty van Garrel

V.l.n.r. Sonia Delaunay-Terk, K. Schippers en Betty van Garrel in Parijs (1977).

Liefdesgedicht

Jij hebt de dingen niet nodig
om te kunnen zien

De dingen hebben jou nodig
om gezien te worden.

K. Schippers

Een vis zwemt uit zijn taalgebied ('76)

De wijze waarop K. Schippers naar de dingen kijkt, is omzichtiger dan de blik van menig minnaar. De dingen vertoeven dicht in zijn nabijheid maar hij maakt geen aanspraak op ze. Alleen al door deze benadering onderscheidt hij zich van de kunstenaars die de magische jaren van hun kindertijd, waarin de scheiding tussen het ik en de Umwelt zich nog niet heeft voltrokken, blijvend prolongeren. Voor K. Schippers zijn de dingen geen voertuigen of symbolen van de innerlijke lading. Hij behandelt ze delicaat, vermijdt te snelle gevolgtrekkingen over hun kenmerken en ontheft ze van een gebruiksfunctie. Het besef van de verloren geraakte binding, van de omlijnde, gesloten wereld der dingen, uit zich in het waas van melancholie dat de voorwerpen omringt waarnaar K. Schippers omziet. Een *transparant* waas, niet bedoeld als een rookgordijn tussen de dingen en de beschouwer, eerder een sluier die de huid van een ontklede vrouw nog naakter doet schijnen. Een grote gevoeligheid voor de verleidelijkheid der dingen vereist een hoffelijke tegenzet die de ‘tegenpartij’ in zijn waarde laat en de betrokkene behoedt voor berustend toezien. De werkelijkheid zelf laat in haar veranderingen en herhalingen trouwens niet anders dan voorlopige conclusies toe.

Schippers observeert.

> De zon schijnt op mijn schrijftafel. Ik merk plotseling dat het glasplaatje van mijn horloge de stralen opvangt en, afhankelijk van de lichte bewegingen van mijn pols, een ronde steeds verschietende vorm (niet alleen rond, maar ook ovaal, ellipsachtig) op het tafelblad en de daarop liggende boeken en papieren werpt. Als ik op die momenten geen horloge had gedragen, was dat niet zo geweest. *Wat gebeurt er niet nog meer niet door wat er niet is*, *maar wel mogelijk zou zijn?*

(Uit *Een vis zwemt uit zijn taalgebied*)

Een verrassende tegenzet. De dingen behouden hun zelfstandigheid maar zijn tegelijkertijd afhankelijk geworden van de beschouwer. K. Schippers plaatst ze in de ruimte en de tijd die alleen hij ervaren kan. Hun onomstotelijke aanwezigheid wordt er dragelijker door. De beschouwer permitteert zich zelfs om de dingen een tikje verdacht te maken door de toevalsfactor in te bouwen. Hij had het horloge ook niet kunnen dragen. Maar of hij dit zelf werkelijk als een toeval beschouwt? Je kan ook zeggen dat K. Schippers oog heeft voor een ongekend aantal mogelijkheden. Niet uit de behoefte aan vrijblijvendheid maar juist uit verzet daartegen. Hij wenst zich niet neer te leggen bij een eenzijdige belichting van de situatie omdat voor hem juist daarin de vrijblijvendheid schuilt. Bij zijn observaties van de werkelijkheid betrekt hij met een konsekwentie die als ironie overkomt, precies dat wat gewoonlijk aan de aandacht ontsnapt, te nietig wordt bevonden voor bespiegelingen of uit gemakzucht steeds voetstoots is aangenomen. Deze aangeboren en in cultuur gebrachte eigenschap plaatst de dingen in een licht waarop alleen K. Schippers het patent heeft.

De precisie waarmee hij waarneemt, - schouwen is een juister woord in dit verband -, omvat ook de elementen die de waarneming (kunnen) beïnvloeden waardoor de konkrete dingen steeds raadselachtiger worden. Een potlood, een kom, een fles, een vaas, een overhemd, de plooien in een kussen, een ladder, een klarinet. Schijnbare bekende voorwerpen waaraan je slechts vage herinneringen blijkt te hebben en waarover je toch achteloos uitspraken doet. De gecompliceerdheid van de zichtbare wereld toont K. Schippers aan de hand van de dingen die we meenden te kennen, die onbelast zijn en daardoor geen andere betekenis oproepen dan hun stoffelijke aanwezigheid. Hij blijft het verwachtingspatroon desondanks steeds vooruit. De dingen blijken altijd weer anders dan je hebt aangenomen, maakt K. Schippers duidelijk. Ze zijn afhankelijk van wat je daarvoor hebt gezien, van wat je niet ziet, van wat je tegelijkertijd ziet, van wat ze onzichtbaar beïnvloedt, van plaats, tijd, licht en schaduw.

Er is moed voor nodig om deze konsekwenties onder ogen te blijven zien en een grote verbeeldingskracht om de gevolgen duidelijk te maken. In zijn roman *Bewijsmateriaal* ('78) omschrijft K. Schippers de hoofdpersoon met ironie als ‘de vrije wichelroedeloper van de mogelijke verbeelding’. Het eigentijdse woord *onderzoek* voor kunstzinnige ontginningen op onbekend terrein is op K. Schippers ook al haast niet meer van toepassing. Het is een doordringen in het abstracte dat hij met grote helderheid weergeeft. De werkelijkheid gedraagt zich anders dan de taal, het materiaal waarvan K. Schippers zich bedient, en ook deze verschillen stipt hij nauwgezet aan.

> Dat vloekt, dat groen naast geel,
> kan een tekenleraar zeggen,
> maar het vlakgom van de taal
> zet groen en geel
> in letters naast elkaar

zonder esthetische teleurstelling.

Op een tafel met drie boeken
doet de werkelijkheid
het weer anders dan de taal:
je ziet boek, boek, boek,
maar dat schrijf je niet
(drie boeken).

luiden de eerste coupletten van zijn gedicht ‘Ongedateerde pentekening met elementen uit een reproductie van Man Ray’ (uit *Sonatines door het open raam* '72).

In hoeverre is beeld meteen verhaal en woord niet of minder?, vraagt K. Schippers zich af. En hij weet woorden zo te gebruiken dat ze als zelfstandige beeldende elementen worden ervaren zonder dat ze ondergeschikt zijn aan een vooropgezette beeldspraak. Soms door een bepaalde typografie, soms door het isoleren van een woord in de gearrangeerde (taal-) omgeving. Soms is de schilderkunst onderwerp van het gedicht, de kleur bijvoorbeeld. Soms wordt letterlijk gebruik gemaakt van beelden. Het gedicht ‘Introspectie’ (1969-1975) bestaat uit twee dingen, op de rug gefotografeerde enveloppen. Bij de bovenste staat *Enveloppe*, bij de onderste *Enveloppe waarin foto van Enveloppe.* Deze ongesloten enveloppe heeft een enkele millimeters wijder klepje dan de eerste. De werkelijkheid en de woorden worden door K. Schippers tegen elkaar uitgespeeld. Hij doet dat met souplesse alsof hij toevallig een toverknobbel heeft. Maar zijn toveren voert terug naar het fascinerende van een reële ontdekking, een glimpje van een gewaarwording bij de toeschouwer, lezer, over de mogelijkheden van de eigen ogen.

Het is haast overbodig om te zeggen dat K. Schippers van de schilderkunst houdt zoals ook uit boeken is gebleken als *Een cheque voor de tandarts* (samen met J. Bernlef '67), *Holland Dada* ('74) en uit zijn o.m. in het NRC gepubliceerde artikelen. Kunstkritieken in de traditionele zin van het woord heeft K. Schippers nooit geschreven. De emoties en gedachten die geleid hebben tot zijn volstrekt authentieke opvatting van de realiteit en die vorm krijgen in nauwgezette registraties van de positie der beschouwer ten aanzien van de dingen, bepalen mede het niveau van zijn beschouwingen over kunst. Bij het herverschijnen van *The Next Call* schreef hij over de drukker H.N. Werkman:

> Hij verbond cijfers en letters zo geraffineerd dat je haast denkt dat ze iets met elkaar te maken hebben. Waarom bevinden ze zich anders samen op een blad? Op die schijn van betekenis worden ze dan ook vaak geïnterpreteerd. Misschien was dat voor H.N. Werkman een ironische verkwikking.

Over Brassaï, de Franse fotograaf, schreef hij (in het Hollands Diep dec. '76):

> Bij drie meisjes aan een bar is het of Brassaï elke blikrichting, de lijn van de sigaretten, de stand van lege en gevulde glazen en zelfs een haarkrul op een voorhoofd heeft geregisseerd. Om door dat arrangement zo duidelijk mogelijk te tonen hoe mensen kijken, zitten, lopen, wachten, drinken, roken, staan.

En bij de zoveelste interpretatie van Marcel Duchamp's ‘De

Bruid ontkleed door haar vrijgezellen, zelfs' noteerde hij

In Bergen aan Zee (1958).

> ... terwijl Duchamp op een gecompliceerde, met opzet verstopte manier met dit werk misschien niet meer bedoelde dan dit: de behoefte aan zekerheid en betekenis is onverzadigbaar; laat ik iets maken, een vernuftige combinatie van beeld en taal, dat tot *het geven van een zin verleidt.* Het onderwerp van het werkstuk is dan niet, zoals meestal, het pasklare, door de kunstenaar van fraaie betekenis voorziene materiaal, maar juist de kunsthistorische, erotische, humoristische of welke achterklap dan ook: het duiden, filteren, interpreteren, analyseren, zoals dat overal en op elk gebied gebeurt. Niet voor niets heeft Duchamp eens gezegd, dat de kunstenaar een werkstuk maar voor vijftig procent kan maken; het overige wordt, steeds opnieuw, door de eventuele beschouwer voltooid.

In een goed kunstwerk, vindt K. Schippers, zit altijd verstopte kritiek. Van zijn *Eerste indrukken. Memoires van een driejarige* ('79) mag men onbekommerd genieten maar het hummeltje dat overpeinst welk karakter ze zal kiezen, levert tussen neusen en lippen door toch ook het nodige commentaar op de psychologische roman. De exactheid waarmee K. Schippers in poëzie en proza verslag uitbrengt van zijn persoonlijke avontuur in de werkelijkheid, dat zo nu en dan bijna mystieke kantjes heeft, houdt ook een kritiek in op de ondoorzichtigheid van de vlucht in het irrationele. Is het mogelijk dat er een betekenis bestaat waar woorden geen deel van uitmaken? K. Schippers stelt zich nieuwe vragen. Hoewel zijn waarnemingen de helderheid bezitten van de poolster, verlangt ook hij soms naar een gezichtsvermogen waarbij de dingen niet langer de voorwaarde zijn om te kunnen zien.

Notitie
K. Schippers

Zouden er andere voorwerpen zijn gemaakt als we anders kijken (keken, hadden gekeken) --
Of:
bepaalt het kijken de vorm van het voorwerp -; geven we niet die dimensies aan het voorwerp die binnen de grenzen van het kijken vallen.
Dus:
we maken voorwerpen zodat ze passen binnen de beperkingen van het zien -
is dat tekort - van het zien - een voorwaarde voor de zichtbaarheden *zoals wij die maken.*
Is het voorwerp alleen àf omdat wij het afstemmen op ons gezichtsvermogen -?
Of:
Is het voorwerp onaf, alleen voltooid binnen ons beperkte gezichts(vermogen).
Hebben wij veel binnen ons gezichtsvermogen gesmokkeld door er grote stukken van over te slaan? Wàt slaan wij dan over?
Voorwerp - nut
Is nut gezichtsbedrog?
Of m.a.w.
maken we nuttige dingen zodat we iets kunnen zien?
Is *nut* noodzakelijk om ons gezichtsvermogen te kunnen verdragen?
Nuttige voorwerpen zijn constanten (verbeteringen zijn marginaal, wijken nooit veel af, denk aan de doos) - we zien ze omdat we ze herkennen (denk aan schrik bij: eerste stoel, eerste tafel).
Zo dienen nuttige voorwerpen nog voor iets heel anders (het gaat buiten hun functie om) -
ze vertragen het zien

zodat ze het zien kunnen verdragen
absoluut ongestoord zien is onmogelijk (niet denkbaar) -
de wens blijft

Een ontleedkundige les
Aldert Walrecht

- Pa, weet je wat *een vogel* is?

Mijn antwoord ‘Een beestje dat vliegt’ bleek fout te zijn. Een *vogel* is een *zelfstandig naamwoord*, *concreet.*

Daar had ik helemaal niet aan gedacht op dat moment, maar toen ik even later werd opgebeld met de vraag of ik het onderwerp K. Schippers wilde bespreken, dacht ik: als ik dat *onderwerp* bespreek, is in die zin *onderwerp* het *lijd.vw.*

Ik = onderwerp
bespreek = gezegde
onderwerp = lijd.vw.

Een rare bezigheid, dat *ontleden*, dat herinneren we ons nog wel van toen. En het is blijkbaar nog steeds niet helemaal afgeschaft, hoezeer een aantal liefhebbers van *lezen* er ook tegen blijft protesteren. Weg met dat grammatica-onderwijs, dan kunnen we de kinderen lekker *gedichten* laten lezen! Ja, ja, dat had u gedacht.

Als ik de naam van een dichter hoor noemen, kijk ik de laatste tijd allereerst in Komrij's bloemlezing ‘De Nederlandse poëzie van de 19de en 20ste eeuw in 1000 en enige gedichten’. En wat zien ik daar als ik bij Schippers kijk? Komrij heeft resoluut de klok teruggedraaid naar de ontledingstijd; kijk maar mee. In plaats van het principe van de ‘lekkere lichte leesbaarheid’ te handhaven en ook van K. Schippers al die *moeilijke dingen* weg te laten, kiest hij uitgerekend allemaal gedichten waar je dagen mee bezig kunt zijn, als je ze écht wilt ontleden. Zou Komrij dan toch een *andere bloemlezer* zijn dan zijn vele tegenstanders beweren? Misschien staat hij wel veel dichter bij Sybren Polet dan we ooit gedacht hadden...

Eén van de zes gedichten die Komrij van K. Schippers opnam, heeft de volgende tekst:

Bep.hoofdtelw.zelfst.nw. (meerv.abstract)

voor Rob Nieuwenhuys

Voorzetsel zelfst. nw. (enk. concreet) ww. 3de pers. enk.
sterk. overg. zelfst. nw. (enk. concreet)

Bijv. nw. overtreffende trap bep. hoofdtelw. zelfst. nw.
(enk. concreet) voorzetsel lidw. bep. zelfst. (enk. concreet)
voegw. van verg. bep. hoofdtelw. voorzetsel lid. bep. zelfst.
nw. (enk. concreet)

Het lijkt me niet onwaarschijnlijk dat u bij het lezen van bovenstaande woordsoorten - net als ik - weer ál die vervloekte ontledingslessen in herinnering krijgt: wát een verloren tijd, waar wáren we mee bezig! Ik heb dit gedicht dan ook als een prachtig voorbeeld gezien van *relativering*: een lesje voor alle Neerlandici die hun leerlingen met die taaie stof bezighouden, een relativerend grapje *voor Rob Nieuwenhuys* die - zoals algemeen bekend is - de leraar Nederlands was van K. Schippers, een leraar Nederlands overigens die ook bij de wieg van K. Schippers' literatuur heeft gestaan. Mij leek het duidelijk dat Komrij zich door dit gedicht zodanig aangesproken gevoeld heeft, dat hij geen moment twijfelde om het op te nemen, want ‘de boodschap’ die erin vervat is schijnt maar één bedoeling te hebben: *wég met al die flauwe kul die*

dat stomme onderwijs ons biedt. Laten wij van harte om deze ‘boodschap’ van Schippers lachen, en daarna eens verder kijken naar dit gedicht.

Terug naar onze jeugd

Net zoals Komrij herinner ik me die vervloekte schooltijd nog maar ál te goed, al ben ik dan ook ‘een dagje ouder’. En toen ik dat lesje van Schippers las, kon ik me zelfs nog voor de geest halen, dat wij in ónze tijd ongeveer nét zo ontleedden als Schippers dat moest doen. Zonder enige moeite kon ik zelfs zien dat er ‘iets stond’ in het gedicht:

1. *de titel* bestaat uit twee ‘woordsoorten’, taalkundig ontleed;
2. *het* ‘*gedicht*’ *zelf* bestaat uit twee strofen, door een witregel gescheiden; de eerste strofe bevat vier ‘woordsoorten’ en de tweede bevat elf ‘woordsoorten’.

Zonder verder naar de betekenis van het gedicht te kijken, kun je het als volgt noteren:

.1./.2. (=titel)

voor Rob Nieuwenhuys

.1./.2./.3./.4. (=eerste strofe)
.1./.2./.3./.4./.5./.6./.7./.8./.9./.10./.11. (=tweede strofe)

De titel bestaat dus uit (1): bep. hoofdtelw., en (2) zelfst.nw., meerv. abstract. Omdat het zelfst. nw. *meervoudig* is, moet het bep. hoofdtelw. óók meervoudig zijn, dus het bep. hoofdtelw. *één* vervalt.

Twee is het eerstvolgende bepaalde hoofdtelwoord dat in aanmerking komt, en *het gedicht zelf* (dat uit *twee strofen* bestaat) verschaft mij de voorlopige oplossing van het pro-

bleem van de titel; ik gok op: *twee strofen.* Maar is *strofen* meervoudig abstract? Daar valt over te twisten. Laat ik me liever zo abstract mogelijk opstellen en kiezen voor: *twee gedachten.* Als ik me later corrigeren moet, zie ik dat wel.

Strofe 1 is een korte 'gedachte'; slechts vier woordsoorten, waarvan er twee eender zijn: zelfst.nw. (enk. concreet). Wat moet ik daar mee aan? In eerste instantie kan ik er weinig mee beginnen, dus ga ik over naar de volgende strofe, die misschien méér aanknopingspunten biedt?

Ook in die strofe zitten weer verschillende concrete enkelvoudige zelfstandige naamwoorden (drie in totaal); één ervan wordt zelfs als *zelfst.* (zonder naamwoord) genoemd, maar dat zal wel een fout zijn. Dat is overigens wél een probleem: mag je aannemen dat een leerling zoals K. Schippers *fouten* maakt, als hij gaat ontleden? Het past in het systeem, dát wel. Ik neem dus maar aan dat er i.p.v. *zelfst.* de aanduiding *zelfst. nw.* had moeten staan, en realiseer me opnieuw dat ik nog niets ben opgeschoten. Want er zijn duizenden concrete enkelvoudige zelfstandige naamwoorden te bedenken, en dat is ook het geval met de twee bepaalde hoofdtelwoorden die in deze strofe voorkomen. Hoewel... het *voegw. van verg...*? Daarvan leerde ik er maar twee: *als* en *dan.* En het eerste daarvan werd meestal als *dialectisch* verworpen. (Groter *als*, kleiner *als*, enz.). Bij vergelijking diende men *dan* te gebruiken, dát was goed Nederlands! En bij welke vergelijkingen gebruikt men nogal eens *dan*? Juist: in spreekwoorden... Beter één vogel in de hand *dan* tien in de lucht, bijv. Wát? Ik lees de tweede strofe van de ontlede zin van K. Schippers nóg eens, en ineens zie ik dat het er stáát, of althans *bijna*:

bijv.nw. overtreffende trap	: *beter* (klopt niet, want *vergr. trap*)
bep. hoofdtelw.	: *één* (klopt)
zelfst. nw. (enk. concreet)	: *vogel* (klopt)
voorzetsel	: *in* (klopt)
lidw. bep.	: *de* (klopt)
zelfst. (enk. concreet)	: *hand* (klopt; zie opm.)
voegw. van verg.	: *dan* (klopt)
bep. hoofdtelw.	: *tien* (klopt)

voorzetsel	: *in* (klopt)
lidw. bep.	: *de* (klopt)
zelfst. nw. (enk. concreet)	: *lucht* (klopt? is *lucht* concreet?)

Met een beetje goede wil kan ik het woord *lucht* best goedkeuren als concreet; ik blijf alleen met *de fout* zitten aan het begin. K. Schippers zegt daar dat *overtreffende trap* het begin moet zijn, maar dat kan nooit, want een overtreffende trap kan nu eenmaal niet gevolgd worden door een *voegw. van verg*(elijking). Heeft hij (expres) aan Rob Nieuwenhuys willen laten zien dat diens lessen nooit tot *een tien* zullen leiden? Zo van: 'Je hebt me een hoop geleerd, maar níet: *vlekkeloos ontleden*'? Voorlopig houd ik het daar maar op, want ik weet geen betere oplossing te bedenken. Dat Rob Nieuwenhuys K. Schippers een hoop geleerd heeft, blijkt trouwens uit de zojuist gepresenteerde oplossing: Rob Nieuwenhuys heeft zijn leerlingen óók *spreekwoorden* geleerd. En zodra men dit als lezer beseft, komt het vermoeden naar boven dat ook strofe 1 een spreekwoord zou kunnen zijn. Door de korte vorm ervan (slechts vier woorden) is dat helemaal niet onwaarschijnlijk. Een waarempel, na enig geprobeer met 'achter de wolken' enz., kwam ik tot de waarschijnlijke oplossing:

na	(=voorzetsel)
regen	(=zelfst.nw., enk. concreet)
komt	(=ww. 3de pers. enk. sterk. overg.)
zonneschijn	(=zelfst. nw. enk. concreet).

Of *zonneschijn* concreet is of niet, dat is voor rekening van K. Schippers die ook weer een fout maakt als hij *komen* 'overgankelijk' noemt; ík zoek in ieder geval niet langer, want de *twee gedachten* die ik in *de titel* zag, zijn er onmiskenbaar. Voor mij luidt het gedicht:

Twee gedachten

voor Rob Nieuwenhuys

Na regen komt zonneschijn
Beter één vogel in de hand dan tien in de lucht

Verificatie

Je kunt natuurlijk wel van alles beweren, maar het is logisch dat je daarna ook nog even probeert om te zien of je gelijk hebt. Eén van de problemen waarmee ik nog worstelde was: heeft Komrij het originele 'gedicht' wel foutloos overgenomen? In de 'ontleding' van K. Schippers komen nl. zulke vreemde 'oplossingen' voor (zoals 'overtreffende trap', 'overg.' en *zelfst.* i.p.v. *zelfst.nw.*) dat ik het steeds meer nodig ging vinden 'het origineel' te raadplegen, wel wat laat weliswaar, maar tóch... De oorspronkelijke bundel (*Een klok en profil*) was niet in mijn bezit, maar het zou best mogelijk zijn dat Schippers het gedicht al eerder in Barbarber gepubliceerd had, en daarvan bezat ik in ieder geval de bloemlezing 'Barbarber; een keuze uit dertig nummers', Amsterdam, Querido, 1964. En wat zag ik, na even bladeren, op blz. 16?

Twee gezegdes

Na regen komt zonneschijn

Beter een vogel in de hand dan tien in de lucht

(K. Schippers).

Hiep, hiep, hoera! Mijn héle ontleding klopte, op het woordje *gezegdes* na, waarvoor ik *gedachten* had als oplossing: een *bétere oplossing*, zeg nu zélf, want heel wat abstracter.

Nee, herstel. *Gezegdes* is tóch leuker, want het past veel beter bij dit *onderwerp*: een ontleedkundige les!

In gesprek met Gerrit Komrij

Nadat ik het voorafgaande geschreven had, was ik toevallig in de gelegenheid om met Komrij persoonlijk te communiceren. Tijdens dat gesprek bleek dat we het over verschillende dingen best aardig eens konden zijn, zodanig eens zelfs dat Komrij mij aan het einde van ons samenzijn de vertaling van Oscar Wilde's *De gelukkige prins* meegaf met daarin de opdracht: ‘Ah! don't say you agree with me. When people agree with me I always feel that I must be wrong’. Komrij houdt - net als ik - meer van ón-één-igheid en daarom kom ik nog even terug op mijn aanvankelijke gedachte: Komrij heeft het betreffende gedicht van Schippers opgenomen omdat hij - net als ik - vond dat het een leuke relativering van ons onderwijs te bieden had: ‘*al dat ontleden is maar flauwe kul*, *enz.*’. Toen ik Komrij zelf naar de reden van opname van dit gedicht vroeg, bleek hij er echter heel anders over te denken. Volgens hem paste het gedicht in de compositie van *het totaal van de bloemlezing*, die allerlei ‘lijnen’ te zien geeft waarvan één lijn die van de ‘zinloze opsommingen’ is. (Tussen twee haakjes: er is nog geen enkele criticus geweest die alle ‘lijnen’ heeft ontdekt. Er is nog heel wat werk aan de winkel!). I agree with Gerrit voor wat de opname van dit gedicht betreft, maar uit mijn voorafgaande ‘explication’ is inmiddels wel gebleken dat het gedicht nóch *een opsomming* nóch *zinloos* is. Het gedicht hééft ‘een boodschap’, al was het alleen maar omdat het de opdracht bevat: *voor Rob Nieuwenhuys.* Als ik op deze manier bewezen heb dat Komrij in zijn bloemlezing niet altijd *goed gecomponeerd* heeft, mag hij tevreden zijn, want - samen met Oscar Wilde - kan hij dan pas écht in zijn gelijk gaan geloven. Voor mij bestáát dat gelijk; écht. *Het gelijk van de zinloze opsomming...*

I agree with Gerrit.

Een klok en profil

Achterin de bundel van Komrij staat een keurige opsomming van de dichters, alfabetisch geordend, met hun opgenomen gedichten en de bundels waaruit die gedichten zijn overgenomen. Ons gedicht komt uit *Een klok en profil,* Amsterdam, 1965. Alleen al die *titel* brengt me op de gedachte, dat ik misschien toch nog verkeerd tegen het gedicht aangekeken heb door alleen maar Komrij's bloemlezing te raadplegen, en - later - de bloemlezing uit Barbarber. Misschien geeft *een bloemlezing* toch een vertekend beeld? Misschien laat de bloemlezing hoogstens de klok luiden, en dan weet je (soms) nog niet waar de klepel hangt.

Kortom, ik besloot uiteindelijk tot datgene wat ik al vanaf het begin had moeten doen toen ik dit gedicht ging bespreken: *het raadplegen van de oorspronkelijke bundel.*

Ik zal u maar niet alle moeite beschrijven die het me kostte om iemand in ‘het donkere zuiden’ te vinden die ‘Een klok en profil’ in bezit had. Mijn eigen exemplaar had ik jaren geleden uitgeleend en - zoals het gaat - nooit meer teruggekregen; de bibliotheken lieten, juist voor wat deze bundel betrof, verstek gaan, maar na vele telefoontjes met allerlei leraren Nederlands kwam ik tenslotte in contact met een échte poëzieliefhebber (géén leraar) en deze kon me aan de hand van zijn exemplaar vertellen dat er in de bundel van Komrij precies dezelfde tekst van dit gedicht voorkwam als in de oorspronkelijke bundel. Mijn mededeling dat het gedicht zonder al te veel moeite ‘terug-ontleed’ kon worden werd niet alleen als kennisgeving aangenomen, maar leidde zelfs tot de belofte dat hij - de eigenaar van de bundel -

zelf ook een poging zou wagen om tot de oplossing te komen. Twee minuten later werd ik opgebeld: Jan Hagen - onthoud de naam! - had het ‘probleem’ al opgelost. Het bleek helemaal geen probleem geweest te zijn, want K. Schippers, die blijkbaar niet al te veel vertrouwen in de ontleedkundige capaciteiten van zijn lezers had, gaf op blz. 47 van *Een klok en profil* een aantal *Aantekeningen* waarvan de tweede luidt: *Bep. hoofdtelw. zelfst.nw. (meerv. abstract):* ‘*De waarheid als De Koe*’, *K. Schippers. blz. 14. in woorden ontleed door R. Nieuwenhuys.*

Zodra Jan Hagen deze aantekening gelezen had, snelde hij naar zijn boekenkast, waarin natuurlijk óók ‘De waarheid als De Koe’ niet ontbrak, en vond daar op de aangeduide pagina hetzelfde wat ik na allerlei moeizame ontledingspogingen ontdekte: *Twee gezegdes* (enz.).

Al mijn gepuzzel was dus weer eens voor niets geweest; tijdverlies. Of toch niet? Ik ben altijd geneigd om - zoals het zondagsschoolboekje zegt - *winst uit verlies* te peuren. En in dit geval is die winst niet gering.

Ten eerste kan nu - alleen al aan ‘de hand’ van dit ene ge-

dicht - bewezen worden dat Komrij, die beide bundels in bezit had (zie zijn inhoudsoverzicht), ‘de klok’ die K. Schippers ‘en profil’ vóór hem plaatste, slechts op die ene (verkeerde) manier bekeken heeft, en daarom niet zag ‘hoe laat het was’. De informatie die de dichter verstrekt(e) en die voor Komrij en vele andere lezers broodnodig blijkt te zijn om ‘de waarheid als De Koe’ die achter ‘die zinloze opsomming’ aanwezig is te kunnen vinden, werd niet gezien en daarom ook niet doorgegeven, met het gevolg dat het door Komrij opgenomen gedicht een éénzijdig aanzien krijgt. De lezer die niet verder kijkt dan Komrij blijft met dat éénzijdige ‘en profil’ van dit gedicht zitten en dat wilde de dichter Schippers - getuige zijn *Aantekening* - nu juist vermijden! Als tweede winstpunt komt voor mij naar voren dat ook een ‘close-reader’ (zoals ik in dit geval) die meende dat de *Aantekening* achterwege had kunnen blijven - ‘de lezers kunnen immers zélf terug-ontleden?’ - weer nieuwe dingen gaat zien:

a. K. Schippers vindt zijn gedicht *Twee gezegdes* beslist geslaagd, want hij nam het op in:
    - Barbarber, 1958/1959
    - De waarheid als De Koe, 1963
    - Barbarber; een keuze uit dertig nummers, 1964

b. Desondanks vond hij het nodig het opnieuw, nu in een soort ‘geheimschrift’ gesteld, in Een klok en profil (1965) op te nemen, met de toevoeging *voor Rob Nieuwenhuys* en de *Aantekening.* Duidelijk is dat Schippers, langs een bepaalde omweg, de lezer toch weer bij *Twee gezegdes* terug wil brengen, zeven jaar na het ontstaan van dit gedicht.
c. De omweg die K. Schippers gebruikt, leidt tot nieuwe (grappige) misverstanden, door de dichter opzettelijk veroorzaakt, daar twijfel ik niet aan. Komrij ging al door de knieën (van het lachen) toen hij die stomme opsomming van woordsoorten zag, maar ik - serieuze lezer, ha, ha! - ben net zo goed gestruikeld. Strompel mee tijdens dit interessante leesavontuur dat alleen aan Gerrit Komrij te danken is!

Twee gezegdes is opgenomen in de bundel *De waarheid als De Koe*, waaruit Komrij het gedicht koos:

De koe

Een koe
is een merkwaardig beest
wat er ook in haar geest
moge zijn
haar laatste woord
is altijd
boe

Dat Komrij DE KOE uit ‘De waarheid als De Koe’ opnam, heeft misschien een even triviale reden als de opname van ‘de zinloze opsomming’. Komrij nam een heleboel gedichten over dieren op: dit gedicht past in ‘die lijn’. Maar er is ook nú weer meer aan de hand. Schippers geeft al in zijn titel van de bundel een kleine ‘verschuiving’ te zien, van iets onbepaalds (een lidwoord), naar iets bepaalds. *Een waarheid* wordt *de waarheid*; *een koe* wordt *De Koe.* En als we *De Koe* (in het betreffende gedicht) dan gaan bekijken, wordt *De Koe* toch weer (in de eerste regel van het gedicht) als *Een koe* gepresenteerd, eerst als (het) beest (onzijdig), en daarna met *haar*

(vrouwelijke) geest en laatste woord. Merkwaardig, zéér merkwaardig... (Hannes Meinkema?). *Een gezegde* ('een waarheid als een koe', getransformeerd tot 'de waarheid als De Koe') vormt de grondslag van de bundel, en als K. Schippers zijn titel met een bepaalde bedoeling gekozen heeft, kan die bedoeling alleen maar omschreven worden met relativeringen zoals: *Niets is geheel waar en zelfs dát niet.* De 'koeien van waarheden' die in *De waarheid als De Koe* naar voren gebracht worden, zijn alleen maar *op het eerste gezicht* (het gezicht van Komrij) als een grapje te beschouwen. Dé Grap van *De waarheid als De Koe* is juist *de ernst* ervan. In de titel 'Een klok en profil' laat Schippers nog eens extra blijken hoezeer hij zijn lezers opzettelijk 'belazert': hij waarschuwt op allerlei manieren en als je - zoals Komrij - dan tóch *De Klok* en *De Koe* bij de klepel en de horens vat, laat je je hoogstens als *een oppervlakkige lezer* kennen, die ook andere lezers tot een bepaalde oppervlakkigheid dwingt (want die lezers krijgen maar één beeld: dat van *de klepel*).

Dank zij Komrij zullen vele lezers - sámen met hem - gelachen hebben om die 'stomme opsomming' van allerlei woordsoorten; als hij óók nog de *Aantekening* gegeven had, was er een reden te meer tot lachen geweest, want met behulp daarvan had de lezer dan weer een nieuwe 'stomme opsomming' kunnen ontdekken: die van *twee gezegdes*, die iedereen al lang kent; twee 'waarheden als koeien'. Door de manier van presentatie van Komrij wordt het idee gewekt dat poëzie iets om te lachen is, en wie niet gelachen heeft toen hij deze bloemlezing doorbladerde is een druiloor! Maar poëzie is niet alléén om te lachen, en zeker de poëzie van K. Schippers niet. Die mag je gerust serieus nemen, want Schippers is gewoon een serieuze dichter die 'de waarheid' geweld aandoet. Goede poëzie brengt een verschuiving te weeg, leidt tot een nieuwe waarheid.

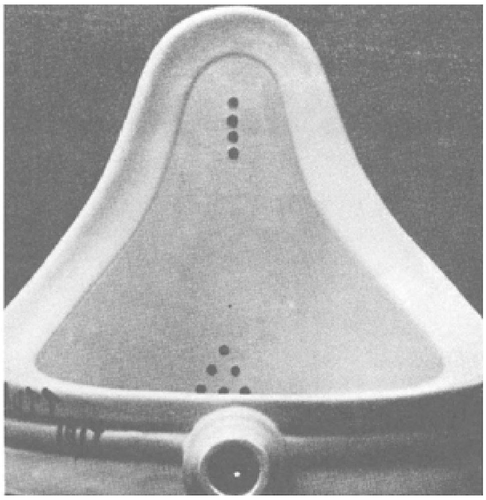
Laten we - om dat duidelijk te zien - nog even naar de *Twee gezegdes* terugkeren:

> Na regen komt zonneschijn
> Beter een vogel in de hand dan tien in de lucht

Het belachelijke feit dat Schippers deze gezegdes *als gedicht* presenteert, is ongeveer even komisch als de pisbak die Marcel Duchamp indertijd als kunstwerk in een museum opstelde (zie illustratie). Een door iedereen gekend 'objet' werd daar plotseling in een nieuwe omgeving geïsoleerd, met het gevolg dat men het met heel andere ogen ging bekijken. Degenen die zich alleen maar 'kapotlachten' waren 'verder' dan zij die zich woedend maakten, maar het verst zijn mensen zoals K. Schippers die uit die inmiddels beroemde kunsthistorische situatie iets geleerd hebben dat in onze Nederlandse poëzie nog te weinig aan bod gekomen was: het *Verfremdungseffekt* met alle relativering vandien. Die relativering, dat 'met andere ogen bekijken', leidt er in het geval van de *twee gezegdes* toe dat we ineens beseffen dat zo'n *gezegde* inderdaad *een gedicht* kan zijn, want 'de mededeling' die in zo'n gezegde aanwezig is, heeft een surplus gekregen. Het ge-ijkte gezegde, het cliché, wordt (door het op deze manier als gedicht te presenteren) ter hér-ijking aan de lezer voorgezet: twijfel aan de waarheid ervan neemt niet weg dat de simpele volkswaarheid bestaat, dat na regen zonneschijn komt en dat een vogel in de hand beter is dan tien in de lucht, en dat daarmee iets ánders gezegd wordt dan dat wat er eigenlijk staat. Om met Nijhoff te spreken: er staat niet wat er staat... Poëzie dus.

K. Schippers had het bij die ene (nieuwe) presentatie van *Twee gezegdes* kunnen laten, maar hij verplaatste deze waar-

heden uit *De waarheid als De Koe* enkele jaren later naar *Een klok en profil*, uiteraard door er opnieuw een nieuw profil aan te geven. Daarmee maakte hij van de ‘tweetrapsraket’ (cliché - gedicht) een ‘drietrapsráket’ of zelfs een ‘vier- of vijftrapsraket’ (ontledingsoefening → opdracht → aantekening - cliché → gedicht). Hij liet de lezer nóg meer omwegen maken om achter ‘de waarheid’ te komen. Zoals we gezien hebben kwam Komrij niet verder dan ‘trap 1’. Hij nam het gedicht op om de grappige ‘zinloze opsomming’ die de ontledingsoefening te zien gaf. Misschien heeft hij door opname van het gedicht ‘'t peil van het schoolonderwijs één millimeter verhoogd’, het peil van 't onderwijs dat het laatste decennium vele kilometers gezakt is, volgens hem. Hij wel! Zodra de dichter K. Schippers een soort *raket* de lucht in schiet, geeft Komrij er alleen de laag-bij-de-grondse (komische, triviale) uitgangspositie van aan. Es ist die die/die Poesie. Maar of je er een millimeter mee opschiet? Natuurlijk wel. I agree with Gerrit, kampioen op de vliegende millimeter met staande start.



De beroemde ‘fountain’ die door Marcel Duchamp (onder ps.) werd ingezonden en die in een apart zaaltje van het museum tentoongesteld werd.

De vijftrapsraket van K. Schippers

In iedere trap van de ‘raket’ heeft Schippers een mogelijkheid tot verkeerdzien ingebouwd. Elke ‘lancering’ gaat met ‘wolkvorming’ gepaard die tot gevolg heeft dat men helemaal geen raket meer ziet of slechts ‘een klok en profil’.

Gerrit lachte en liet de lezer lachen om ‘wolkje 1’: de zinloze opsomming die het gedicht lijkt te zijn.

Maar - laten we dat niet vergeten - zelfs dat ‘wolkje’ dat zo verdoezelend werkte, heeft ertoe geleid dat het gedicht opgenomen werd en dat de lezer er iets mee kon gaan doen, al was het alleen maar *erom lachen.* En dat is niet niks! I agree with Gerrit.

Mijn serieuzere benadering zal menigeen het lachen doen vergaan. Maar is dát niet juist de bedoeling van de ware dichter? Die wil toch, ondanks alles, serieus genomen worden? Zelfs Komrij wil dat, met ál zijn grapjes, met al zijn gemillimeter. Goed, ik néém de dichter serieus, en zie ‘de boodschap’, maar dat blijkt ‘wolkje 2’ te zijn. De *opdracht* - *voor Rob Nieuwenhuys* - werd door mij in verband gebracht met de ontledingslessen die deze leraar aan Schippers gegeven zou hebben en

daarna kwam ik tot de conclusie dat het gedicht op deze manier een *leuke relativering* van dit onderwijs te zien gaf. Maar Rob Nieuwenhuys heeft helemaal niets met eventuele ontledingslessen te maken: een nader onderzoek bracht naar voren dat Schippers alleen (in de hoogste klas van de middelbare school) *literatuuronderwijs* van deze leraar heeft gekregen. Hopelijk lacht u nu uit leedvermaak: de man die wilde laten zien dat een ander tegen een wolkje aankeek, verdwijnt zelf in de wolken van de volgende 'trap'.

De *Aantekening* - '*ontleed in woorden door R. Nieuwenhuys*' - werd na een dichte mist eindelijk zichtbaar. Die 'mist' verweet ik aan Komrij (híj had de *Aantekening* immers niet geplaatst), maar ik heb die mist in de eerste plaats aan mezelf te wijten. Het grappige is dat K. Schippers mij met die *Aantekening* ook weer wist te beschwindelen: wolkje 3. Het lijkt er namelijk op, en ik ben er ook lang door in onzekerheid gebracht, dat 'de ontleding' (uit *Een klok en profil*) waar we vanuitgingen, door Rob Nieuwenhuys is gedaan. Maar pas bij goed lezen ontdekt men dat er stáát wat Schippers in zijn *Aantekening* zegt: R. Nieuwenhuys heeft *in woorden* (en niet: *in woordsoorten*!) ontleed, m.a.w. R.N. heeft hetzelfde gedaan als wat ikzelf aan het begin van dit artikel deed. De vraag hoe het kwam dat er zulke vreemde woordsoortbenoemingen stonden (*overg.* i.p.v. *onoverg.*; *overtreffende* i.p.v. *vergrotende trap*) is nu eindelijk ook opgelost. K. Schippers is daarvan zélf de schuldige. Als een lezer zoals ik verkeerd leest en zich gaat afvragen of de leraar Rob Nieuwenhuys de slechte ontleder is, heeft die lezer net zo slecht opgelet als K. Schippers tijdens diens 'ontleedlessen'. Overigens maakt K. Schippers nóg iets duidelijk aan allen die vinden dat het ontleden-in-woordsoorten feilloos moet gebeuren: zelfs fouten in de woordsoortontleding kunnen toch tot een goede oplossing leiden van de poëzie die erachter zit.

Over 'wolkje 4' en 'wolkje 5' heb ik in het voorafgaande genoeg gezegd. Samengevat: wat een *cliché* lijkt, blijkt bij isolering van betekenis, zoals K. Schippers dat hier heeft gedaan, *echte poëzie* te zijn: een 'verhaal' dat méér geeft dan 'het verhaaltje'.

Na alle 'wolken' die Schippers ons te zien gaf, krijgen we nu werkelijk 'de vogel' in de hand; de zonneschijn na de regen.

Eindhoven, lente 1980

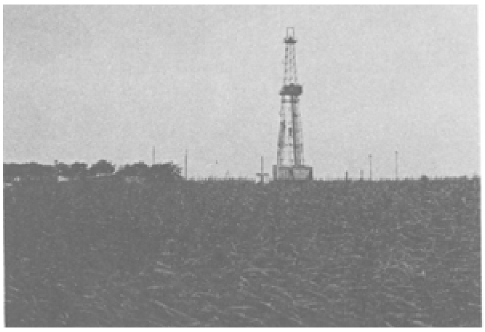
Het dualistisch duo Kees Hin - K. Schippers
Ch. Boost

Kees Hin en K. Schippers, filmer en literator. De kombinatie is niet nieuw. Men mag zelfs stellen dat het samengaan van film en literatuur, althans van filmbeelden en woorden zo oud is als het vernuftig apparaat van de gebr. Lumière. Oorspronkelijk was de machtsverhouding zo dat de filmbeelden mochten dienen ter illustratie van ellenlange tussentitels die al vaak literaire aspiraties bij de schrijver ervan deden vermoeden. De geluidsfilm maakte een einde aan die tekst op het doek en gaf het woord terug aan de acteurs als er sprake was van een speelfilm en aan de kommentator als het ging om journaal, reisverslag of dokumentaire. Zowel bij de zwijgende als bij de geluidsfilm stond de literator nooit helemaal buiten spel. Hij was eerst nodig om het scenario en de bijbehorende tussentitels een leesbare en pakkende vorm te geven, later, bij de komst van het geluid kon zijn opdracht bestaan uit het schrijven van ‘bekkende’ dialogen of als het een dokumentaire betrof, het bedenken van een bondig kommentaar. Bij die laatste mogelijkheid naderen we angstig dicht een vorm van samenwerking die zou kunnen passen op de aktiviteiten van Hin en Schippers als zij samen tekenen voor een film.

Maar mogelijk ook helemaal niet past. Omdat, naar ik vermoed hun samenwerking een veel complexer beeld oplevert dan met de simpele scheiding tussen filmer en kommentaarschrijver gesuggereerd wordt. Trouwens de rolverdeling als aangegeven in de zg. titellijst die aan hun films voorafgaat, geeft in dit opzicht al te denken. Scenario: K. Schippers en Kees Hin staat er soms. Met als toevoeging Kommentaar: K. Schippers en Realisatie: Kees Hin. Een film van Kees Hin en K. Schippers luidt het een andere keer bondig. Maar ook komt in die vermeldingen de eenvoudige taakverdeling: regie, kommentaar voor. En waarschijnlijk zijn nog meer variaties op dit thema mogelijk die duidelijk maken dat beider werkterreinen door elkaar lopen als bij een grazige weide vóór de ruilverkaveling.

Hoe dan ook, er is in de vijftien jaar van deze vruchtbare samenwerking die misschien het best als een kontinu proces van wederzijdse beïnvloeding moet worden omschreven, een reeks unieke dokumentaires ontstaan die eigenlijk dwingt hun genre films een andere naam te geven. Want die vijftien jaren zijn ook te zien als een kontinu gevecht tegen de traditionele opvattingen en clichématige aanpak die de Nederlandse dokumentaire min of meer op een dood spoor hebben gebracht. Dat gevecht begon al in Hin's eerste grote opdrachtfilm ‘Onderaards’ uit 1965, gemaakt voor de Ned. Aardolie Maatschappij. K. Schippers schreef voor het eerst, de kommentariërende tekst waarin opzettelijk vergeten werd hulde te brengen aan de stoere werkers en de moedige initiatiefnemers die Nederland voorzagen van een ingenieus ondergronds pijpleiding-systeem. ‘In deze film’, schreef Schippers in een begeleidend drukwerkje, ‘hebben de makers zich niet zozeer bepaald tot technische zaken, maar ze hebben de mensen geobserveerd die het oliebedrijf - opsporings- en winningsmaatschappij - gaande houden’. En hij accentueert zijn afstandelijk standpunt met een onvergetelijke zin in zijn kommentaar: ‘De booringenieurs kennen geen vast werkterrein. Vanuit hun werkkamers plaatsen zij de boortorens als schaakstukken op land... Voortdurend bereiden zij nieuwe zetten voor.’ Kees Hin zegt later in een interview met Sandra van Beek (Hollands Diep, december '76) over deze film: ‘Olie is niet belangrijk. Alleen de dingen die men ermee kan doen. Ik zocht dingen die er alleen indirect mee te maken hebben.’ En de interviewster voegt hier aan toe: ‘In grote lijnen gaan zijn films altijd over één onderwerp, maar ondertussen is er altijd iets anders aan de hand’, en ze illustreert deze opmerking met een verhelderende kommentaarzin van Schippers bij ‘Er zijn

nog Zeeuwen': 'Als je ergens een pakje boter haalt, wordt ergens anders een boomgaard omgehakt.'



'Vanuit hun werkkamers plaatsen zij de boortorens als schaakstukken op het land...' (Onderaards, 1965)
Foto: Neeltje Hin.

Meer rechtstreeks worden de pogingen om het publiek van zijn kijkgewoontes af te brengen toegepast bij de verfilming van 'Het vieze Hondje' ('The Mutt') naar een verhaal van Jan Hanlo. Ditmaal is de kamera eenvoudigweg te lui om de inhoud van het verhaal in beelden om te zetten, maar maakt ze er zich vanaf door vanuit een vast standpunt alleen maar het uitgetypte draaiboek zin voor zin te volgen. Daardoor komt

eerst op het doek een uitvoerige omschrijving van de lokatie en vervolgens van de voornaamste karakters, zoals bijv. van de hoofdpersoon O. die als volgt getypeerd wordt: 'Vriendelijk. Niet oud, maar ook niet zo erg jong meer.

(30)
EXTERIOR DAY
CLOSE SHOT

De camera volgt het hondje, zoals het achter de jongens aan liep.	Stem van O.: "ik moet 'm zoeken, ik zal 'm eten geven.

DISSOLVE

Het vieze Hondje, 1966.

Jan Wouter van Reyen en Kees Hin (rechts) kiezen glasnegatieven voor 'De gevoelige plaat' (1976)
Foto: Neeltje Hin.

Is van gemiddeld postuur. Een kombinatie van Don Quichotte, een eenvoudige technikus en een belezen intellektueel.' Waarna opname na opname, gedetailleerd omschreven, compleet met vermelding van kamera-beweging, bijbehorende muziek en tekst niet in beelden maar in letters verschijnen, in de geest van: 'Kamera beweegt, tast rond in O.'s kamer. Op het einde

van deze opname zien we O. van achteren, zittend in een stoel. Hij kijkt afwisselend de kamer rond en uit het raam. Muziek: “I'm so glad”, gezongen door Ida Cox.’ Het geheel werkte uiterst komisch en betekende tegelijk een uitdagende invitatie van de makers aan het publiek om zelf, met eigen fantasie bij de voorgeschotelde gegevens bijpassende beelden te verzinnen.

Zelfwerkzaamheid, in plaats van lui achterover in een bioskoopstoel te hangen!

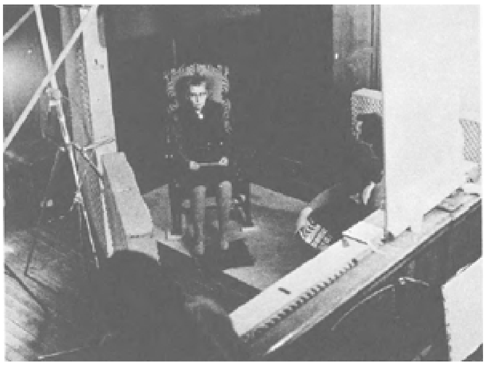
Een aansluitend plan was een ‘History of the Movies’ in zes minuten te maken door zes minuten lang een man in beeld te houden die bladert in een dik boek over de filmhistorie. Maar daar is helaas niets van gekomen.

Wel is jaren later een vervolg op het gefilmde draaiboek-experiment gevonden met ‘Roodkapje, verteld door honderdzestig Nederlanders’ en ‘De gevoelige Plaat’ beide uit 1977. ‘De gevoelige Plaat’ vond zijn ontstaan toen Kees Hin op een tochtige en lekkende zolder van wat eens een fabriek was geweest, het bijna komplete archief ontdekte van de bekende Amsterdamse portretfotograaf J. Merkelbach, door diens dochter geschonken aan de Gemeente Amsterdam. De dankbare stad zat kennelijk in haar maag met de schenking van enige tienduizenden foto's en had geen andere plaats voor deze unieke kollectie negatief-glasplaten kunnen vinden dan op die verwaarloosde zolder waar de regen door de kapot gegooide ramen vrij spel had. Merkelbach had in 1913 zijn atelier gevestigd in de bovenste verdieping van het Hirschgebouw aan het Leidse plein en was al gauw de hoffotograaf geworden van de gezeten burgerij van de hoofdstad. Ontelbare Amsterdammers maar ook toevallige passanten en bezoekers uit het Gooi hebben voor zijn kamera gestaan of gezeten om zich te laten vereeuwigen, voor een trouw- of verlovingsfoto of zo maar als indrukwekkende getuigenis van hun aanwezigheid in de stad. Na de dood van Merkelbach in 1942 zette zijn dochter Mies het bedrijf voort tot 1969 waarna het nauwkeurig genummerde en geregistreerde archief zonder veel plechtigheden aan de stad werd overgedragen. Met het bekende desastreuze gevolg!

Roodkapje verteld door 160 Nederlanders, Hanna Surendonk (10 jaar). nr. 159: ‘... een maand. Zo liep het avontuur toch nog goed af. En Roodkapje beloofde in het vervolg...’ Foto: Maarten Hin.

Bij het doorkijken van de enorme kollektie glasplaten waarvan in veel gevallen de gelatine-laag door het regenwater aangetast was of weggespoeld, voelde Hin de dwingende noodzaak iets te redden uit de erfenis van een bekend Amsterdammer en, historisch gezien, van een pionier op fotogebied. Samen met Schippers werd gezocht naar een konstructie, waarin het ‘dode’ materiaal verwerkt kon worden. Een mogelijke oplossing werd gevonden in het formeren van een portrettengalerij waar de kamera langs glijdt in het tempo van een redelijk geïnteresseerde bezoeker die bij ieder portret even de tijd neemt om te kijken en te mediteren. Daarna werd het een kwestie van getallen-logika. Merkelbach's atelier had 57 jaar bestaan. Trek voor ieder jaar een minuut uit, dan krijg je een film van bijna een uur, waardoor de grens van kijkaandacht wel ongeveer bereikt is. Verdeel vervolgens de minuut per jaar over een 22-tal portretten, dan wordt een redelijk tempo van drie sekonden per foto bereikt en kunnen er in totaal 1250 foto's bekeken worden. Een dergelijke droge berekening houdt risico's in, want het gelijk of ongelijk van de makers wordt pas bewezen bij de vertoning van het eindresultaat. Kan men een uur lang geboeid blijven kijken naar een zwijgende film, zonder kommentaar, zonder kleur, zonder achtergrondmuziek. Het bleek te kunnen. De zwijgende stoet van bevroren portretten gaat op den duur - en voor die duur zijn echt wel een 1200-tal foto's nodig - een dramatisch neveneffekt krijgen dat moeilijk onder woorden te brengen is. Vijf generaties Amsterdammers, landgenoten en vreemdelingen, vastgelegd in een moment van vreugde, opgewektheid, zelfvertrouwen of verstarring passeren in chronologische volgorde de revue, tegelijk optredend als vertegenwoordigers van een emotioneel geladen verleden waarin vrede, oorlog, weer vrede en weer oorlog hun sporen hebben achtergelaten. Door de stilte wordt de kijk-intensiteit verhoogd en is er ruimte gelaten voor persoonlijke overpeinzingen en interpretaties. Opnieuw wordt de toeschouwer min of meer gedwongen zijn eigen film te maken, een principe waarop ook ‘Roodkapje’ gebaseerd is. Ook nu weer ging een rekenkundige ordening vooraf. De door Schippers herschreven versie van het sprookje is in 160 gelijke partjes verdeeld, waarna de verknipte tekst uitgedeeld werd aan 160 uitverkoren bewoners van de Haarlemse Regentesselaan (waar Kees Hin achttien jaar gewoond heeft). Om beurten komen de aldus gevonden Nederlanders in de krullerige vertelstoel te zitten waar een vastgezette kamera met een koel oog hen observeert als ze plm. zeven sekonden aan het woord zijn. Ze zeggen de hen uitgereikte tekst, daarbij vaak midden in een zin beginnend die hun voorganger of voorgangster in de lucht heeft laten hangen. Weer trekt een stoet anonieme mannen en vrouwen, kinderen en grijsaards aan de kijker voorbij, ze sluiten met enkele woorden aan op wat de voorafgaande verteller gezegd heeft en vormen tegelijk de schakel naar de volgende tekst. Zo ontstaat er een speelse aaneenschakeling van de meest uiteenlopende stemtimbres, intona-

ties en staaltjes van voordrachtkunst die iets onthullen over de optredenen in hun al dan niet aanwezige ambitie om het zo goed mogelijk te doen.



Roodkapje verteld door 160 Nederlanders, Mevrouw T. Pregel-Vermeulen (81 jaar). nr. 160: '... nog maar bloemen te plukken, die vlak langs het hoofdpad in het bos groeien'.
Foto: Maarten Hin.

Het aktiveren van de fantasie, het zelf invullen van 'de lege films' die Hin en Schippers maken, waardoor iedere, niet platgewalste bioskoopganger de mogelijkheid krijgt 'een eigen film' te maken, al die bedoelingen zijn ook aanwezig in 'Het Archief', een woord, zo schrijft Schippers ter introduktie dat doet denken 'aan stoffige zolders, vergeelde papieren, oude ordners, rekken en kasten'. Maar voor wie mee wil denken is het archief 'een spannend begrip'. Want weinigen weten 'dat een archief tienduizend spannende avonturen bevat, dat wie een archief bezoekt op reis gaat, verre voorvaderen ontdekt, getuige wordt van zeeslagen, arbeidersconflikten en oorlogen. Hij bezoekt krankzinnigengestichten, jazzclubs, bordelen. Hij ziet begrafenissen, ruïnes, voetbalwedstrijden.' In hun aan geen regels of dwingende logika onderworpen film lost het duo Hin-Schippers hun beloftes volledig in. Door een vijftal bezoekers van het Dordse gemeentearchief met de kamera te volgen, proberen de filmmakers er achter te komen wat de motieven zijn van hun bezoek en maken zij het duidelijk dat alles wat vroeger en nu de samenleving bepaalde, in het archief te vinden is; leven en dood, ontspanning en werk, wraakzucht en liefde. Het kale woord archief krijgt daardoor een ongedachte inhoud en een nauwelijks te bedwingen nieuwsgierigheid wordt opgeroepen naar de veelheid aan mysteries en geestelijke avonturen die achter de fantasieloze gevel van het gemeentearchief verborgen liggen.

Denken jullie nog wel aan het publiek, vraagt Johan Diepstraten in een recent interview met Kees Hin en K. Schippers (Volkskrant, 3 maart '80) naar aanleiding van 'De enkele jaren uitgestelde dood van Jacques Rigaut' die de dag tevoren door de NOS was uitgezonden. Schippers antwoordt strijdvaardig: 'Wij proberen een vorm te zoeken, die in overeenstemming is met het ingewikkelde en gecompliceerde van het onderwerp. Niet alles is simpel, nou, dan doen de mensen maar eens een keer hun best, dan lezen ze maar eens boeken. Iedereen zit altijd bij voorbaat te blaffen dat het zo moeilijk is, alsof alles bestaat uit de tafel van tien.' En Kees Hin vult aan: 'Je respecteert het publiek doordat je de film een vorm geeft die intelligent is, die afwijkt, die iets anders probeert te zijn dan wat je altijd ziet. Dat is een vorm van respect en niet van verachting. Je geeft het beste wat je kunt.'

Maar het blijft een probleem voor dit soort tegendraadse filmproeven financiële ruggesteun te vinden. Er zijn nog wel opdrachtgevers die een film met een zeer eigen signatuur waarover in kranten en vakbladen geschreven wordt, verkiezen boven een gezichtsloos produkt dat tot vergetelheid gedoemd is. Er is nog altijd op de TV een kunstrubriek als ‘Beeldspraak’ van de NOS die heel wat aandurft, en zo nu en dan wil CRM nog wel eens bijspringen om ‘lege films’ mogelijk te maken als ‘De gevoelige Plaat’ of ‘Roodkapje’. Bij elkaar hebben ze in ieder geval meegeholpen om een indrukwekkende reeks speurtochten door onontgonnen filmgebieden doorgang te doen vinden. Zoals bijv. ‘De Nieuwe Gemeenschap en het Ideaal’, ‘De Vriendschap tussen Jan van Nijlen en Richard Minne’, ‘Pierre Kemp en het Huis op Nummer 17’, ‘Het Geloof in de Fantasie’, ‘Jan Hanlo en zijn Onderwerpen’ en ‘De enkele Jaren uitgestelde Dood van Jacques Rigaut’, kleine goed doordachte meesterwerkjes, origineel van visie, scherp van observatie, waarvan de titels alleen al de nieuwsgierigheid zouden moeten losslaan.

Toch is Schippers niet optimistisch. ‘Televisie bestaat bij de gratie van de knieval’ vertrouwt hij Johan Diepstraten toe. ‘Alles wat nog enigszins betekenis heeft wordt verdoezeld tot nul en wat gecompliceerd is moet worden platgewalst tot een ABC-tje. De uitdrukking ‘kunst aan het volk’ berust op de misvatting, dat je voldaan hebt aan je verplichtingen als iedereen snapt wat je wil. Als de mensen zouden begrijpen wat een aantal kunstenaars maakt, zouden ze er absoluut niet vrolijker op worden. Het is een belachelijk idee, dat kunst je zou verheffen of dat je er een gelukkig mens door wordt. De film ‘De enkele jaren uitgestelde dood van Jacques Rigaut is

een voorbeeld van het absolute tegendeel.' En hij wordt bijgevallen in zijn sombere visie door Stefan Felsenthal, chef culturele programma's van de NOS die in de VARA-gids schrijft: 'Wij zitten in het slop. De voorzichtigheid, de angst en de nieuwe kneuterigheid slaan toe op de buis.' En dat zou rampzalige gevolgen kunnen hebben. In de verindustrialiseerde wereld van de film moet plaats blijven voor individualisten die weigeren met de massa te onderhandelen en door blijven gaan met het zoeken naar een antwoord op de vraag of het medium al zijn mogelijkheden al heeft uitgeput. Die vraag is eigenlijk al ontkennend beantwoord door het duo Hin-Schippers dat dualistisch is in die zin dat het twee onafhankelijk naast elkaar staande begrippen (de macht van het woord en de macht van het beeld) vertegenwoordigt en heeft samengevoegd. Zoiets schept verplichtingen, o.a. de onherroepelijke taak van door te gaan, de salon van het verdriet te ontvluchten en het geloof in de fantasie niet te verliezen.

Achtergrond: v.l.n.r. K. Schippers, Jan Grijpink (camera), Kees Hin, Piet Rodenburg (geluid).

Voorgrond: v.l.n.r. Paul Storm, Guus Verstraete, Sara Heyblom, Otto Sterman, Jo van Dalsum praten over hun rollen in het anti-fascistische stuk 'De beul' (1936). (De Nieuwe Gemeenschap en het Ideaal, 1977)
Foto: Neeltje Hin.

Jan Hanlo en zijn onderwerpen, 1975.
Foto: Neeltje Hin.

Films van Kees Hin & K. Schippers

Onderaards (1965)
kamera: E. van Moerkerken, Anton van Munster
assistent: Corné Bruyn Plomp
kommentaar: K. Schippers
muziek: Albert de Klerk
mixage: Peter Vink/Cinetone
produktie: Ytzen Brusse
realisatie: Kees Hin
in opdracht van Ned. Aardolie Maatschappij
kleur, 35 mm, 27 min.

Het vieze hondje (The Mutt) (1966)
naar een verhaal van Jan Hanlo
een film van Kees Hin en K. Schippers
kamera: Bert van Munster
zwart-wit, 35 mm, 14 min.

Gas voor Muggenbeet (1970).
Foto: Neeltje Hin.

Gas voor Muggenbeet (1970)
kamera: Bert van Munster
mixage: Ed. Pelster
muziek: Otto Ketting
scenario: K. Schippers en Kees Hin
kommentaar: K. Schippers
gesproken door: J.W. Holsbergen
regie: Kees Hin
produktie: Rolf Orthel
in opdracht van de Nederlandse Gasunie
kleur, 35 mm, 30 min.

Een geschenk is de drager van een boodschap (1971)
scenario: K. Schippers, Kees Hin
kamera: Pim Heytman
kamera-assistent: Peter Smaling
geluid: Jan van Sandwijk

montage: Rob Hakhoff
kommentaar: K. Schippers
kommentaar gesproken: Hidde Maas
realisatie: Kees Hin
produktie: NV Multifilm
laboratorium: Cineco
een film van het Nederlandse Rode Kruis
kleur, 16 mm, 23 min.

Er zijn nog Zeeuwen (1971)
kamera: Pim Heytman
montage: Rob Hakhoff
geluid: Jan v. Sandwijk
muziek: Otto Ketting
scenario: K. Schippers en Kees Hin
kommentaar: K. Schippers
gesproken door: Jan Roelands
regie: Kees Hin
produktie: Multifilm
in opdracht van Provincie Zeeland
kleur, 35 mm, 23 min.

Den Biesbos (1973)
regie: Kees Hin
produktie: Rolf Orthel
muziek: Otto Ketting
tekst: K. Schippers
stem: J.W. Holsbergen
geluid: Rob Hakhoff
mixage: Ed Pelster
studio: Bert Haanstra
kamera: Anton van Munster, Bert van Munster, Jan Oonk, Egbert Altena
in opdracht van het Ministerie van Verkeer en Waterstaat en van de Ned. Vereniging Kust- en Oeverwerken
kleur, 35 mm, 28 min.

Jan Hanlo en zijn onderwerpen (1975)
kamera: Ruud v. Buuren
geluid: Rob v.d. Veer
een film van Kees Hin en K. Schippers
N.O.S. Beeldspraak
kleur, 16 mm, 16 min.

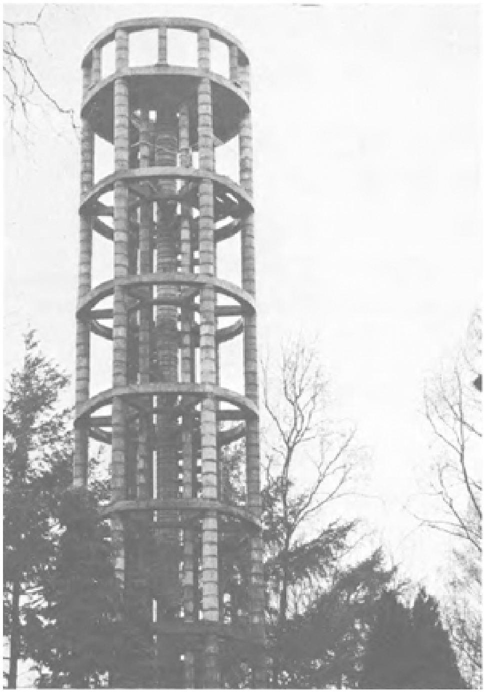
Zwijgen over astma (1975)
kamera: Jan Kijser
geluid: Rob v.d. Veer
montage: J.W. van Reijen
scenario: K. Schippers en Kees Hin naar een boek van Lucas v. Tongeren
regie: Kees Hin
produktie: Tom Burghard voor LARGO film
in opdracht van het Ned. Astma Fonds

kleur, 16 mm, 35 min.

Multatuli's musea (1975)
kamera: Jan Kijser
geluid: Rob v.d. Veer
een film van Kees Hin en K. Schippers
N.O.S. Beeldspraak
kleur, 16 mm, 28 min.

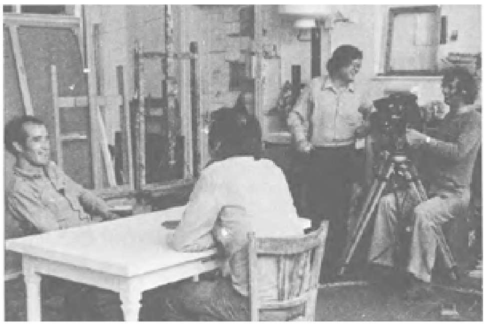
N.V. Walt van Praag en Toren naar de Hemel (1976)
kamera: Jan Kijser
geluid: Rob v.d. Veer
produktie: Jellie Dekker en Hans Nieman
scenario: Kees Hin en K. Schippers
regie: Kees Hin
N.O.S. Beeldspraak
kleur, 16 mm, 30 min.

Jan Roeland en de tafel (1976)
kamera: Mat v. Hensbergen
geluid: Mark de Blok
scenario: K. Schippers en K. Hin
interview: K. Schippers
regie: Kees Hin
N.O.S. Beeldspraak
kleur, 16 mm, 40 min.



N.V. Walt van Praag en Toren naar de Hemel, 1976.

Foto: Neeltje Hin.



Jan Roeland en de tafel, 1976.
V.l.n.r.: Jan Roeland, K. Schippers, Kees Hin en Mat van Hensbergen.
Foto: Neeltje Hin.

Roodkapje verteld door honderdzestig Nederlanders (1976)
regie: Kees Hin
scenario: Kees Hin en K. Schippers
kamera: Jan Kijser
geluid: Rob van de Veer
montage: Jan Wouter van Reijen
produktie: Tom Burghard
kleur, 18 min.

De gevoelige plaat (1976)
regie: Kees Hin
scenario: Kees Hin en K. Schippers
kamera: Jan Wouter van Reijen
portretten: J. Merkelbach, Mies Merkelbach
produktie: Tom Burghard
zwart/wit, 60 min.

Marga Minco en de vragen (1977)
kamera: Mat van Hensbergen
geluid: Mark de Blok
montage: Jacqueline Frankenhuis
een film van K. Schippers en Kees Hin
N.O.S. Beeldspraak
kleur, 16 mm, 28 min.

De Nieuwe Gemeenschap en het ideaal (1977)
kamera: Jan Grijpink
geluid: Piet Rodenburg
organisatie: Hans Nieman
assistent regie: Iebeline Jackson
montage: Oscar de Waard, Wouter Snip en Gerrit Hart
een film van Kees Hin en K. Schippers
N.O.S. Beeldspraak
kleur, 16 mm, 57 min.

De Vriendschap tussen Jan van Nijlen en Richard Minne (1978)
kamera: Rob v.d. Drift
geluid: Piet Rodenburg

mixage: Stefan Warnas
montage: Wouter Snip
scenario: K. Schippers
regie: Kees Hin
N.O.S. Beeldspraak
kleur, 16 mm, 50 min.

Het geloof in de Fantasie (1979)
kamera: Fred Mekenkamp
geluid: Piet Rodenburg
organisatie: Hans Nieman
montage: Jan Wouter van Reijen
mixage: Stephan Warnas
scenario: K. Schippers en Kees Hin
regie: Kees Hin
N.O.S. Beeldspraak
kleur, 16 mm, 46 min.

Het Archief (1979)
scenario: Kees Hin, K. Schippers
kamera: Fred Tammes
kamera-assistenten: Bert van den Dungen, Dick van den Heuvel

Marga Minco en de vragen, 1977
Foto: Neeltje Hin.

Marga Minco in: Het geloof in de Fantasie, 1979.
Foto: Neeltje Hin.

geluid: Jan Wouter van Reijen
montage: Digna Sinke
muziek: Otto Ketting
tekst: K. Schippers
produktie: Rolf Orthel
regie: Kees Hin

kleur, 16 mm, 44 min.

De enkele jaren uitgestelde dood van Jacques Rigaut

Camera: Fred Mekenkamp
Geluid: Piet Rodenburg
Licht: Jan Blomsma
Montage: Jelle Redeker
Mixage: Stefan Warnas - NLF
Assistent-produktie: Floris Hin
Produktie: Iebelien Jackson
Organisatie: Hans Nieman
Scenario: Kees Hin en K. Schippers
Regie: Kees Hin
Eindredaktie: Jan Venema
Een NOS-Beeldspraak produktie
Uitzenddatum: 25 maart 1980
Lengte: 45 minuten; zwart-wit

Jacques Rigaut publiceerde acht teksten in tijdschriften. Na zijn dood verschenen twee boeken met zijn nagelaten papieren. In 1934 ‘Papiers posthumes’ bij de uitgeverij ‘Au sans pareil’, in 1970 ‘Ecrits’ bij Gallimard. In 1974 verscheen een Nederlandse vertaling van Guy Vandeputte bij de Fizz-Subvers-Press in Alkmaar

onder de titel ‘Zelfmoordbureau’. Rigaut was korte tijd directeur van een zelfmoordbureau dat in naam bestond aan de Boulevard Montparnasse 73 te Parijs.

De volledige tekst, die bij de film wordt gesproken, is hier afgedrukt; de inleiding en de door K. Schippers vertaalde teksten van Jacques Rigaut uit ‘Ecrits’. Neeltje Hin maakte foto's tijdens de opnamen. Een tekst die onder een foto staat hoort bij de scene die door de foto is vertegenwoordigd.

Jacques Rigaut werd op 30 december 1898 geboren in Parijs. Hij pleegde zelfmoord op 6 november 1929 in Châtenay-Malabry.

Hij gaat rechten studeren. Op 21 december 1916 neemt hij dienst in het leger. Hij vecht aan het front. Na de wapenstilstand in 1918 blijft hij militair. Op 1 juli 1918 wordt hij tweede luitenant. Hij gaat uit het leger op 6 october 1919. Rigaut hervat zijn studie rechten in Parijs. Hij sympathiseert kort met de Parijse dada-groep. Bovenste rij van links naar rechts: Paul Chadourne, Tristan Tzara, Philippe Soupault, Serge Charchoune. Onderste rij van links naar rechts: Man Ray, Paul Eluard, Jacques Rigaut, Madame Soupault, Georges Ribemont-Dessaignes.

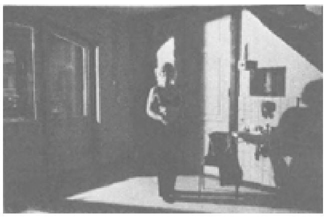
Hij signeert Picabia's schilderij l'Oeuil cacodylate met de tekst ‘Parlez pour moi’ - spreek voor mij. Als in 1923 de Parijse dada-groep zich opheft, kiest hij niet zoals veel van zijn vrienden voor het surrealisme.

Hij reist met de Amerikaanse miljonairs-dochter Gladys Barber naar New York en trouwt met haar. Hij publiceert niets meer. Hij raakt verslaafd aan alcohol en heroïne.

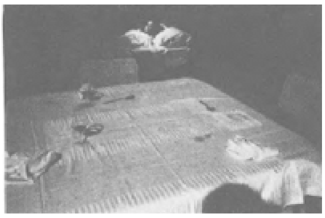
Gladys Barber verlaat hem. In 1928 keert hij terug naar Parijs. In 1929 vergiftigingsverschijnselen. Hij wordt opgenomen in een kliniek. Op 6 november 1929 schiet hij een kogel door zijn hart, precies op de dag die hij jaren eerder had vastgesteld.

Jacques Rigaut dacht niet aan lezers. Hij schreef voor zichzelf: op een rekening, een envelop of de rand van een krant. Die niet door hem gepubliceerde aantekeningen zijn een verslag van zijn besluit om zelfmoord te plegen.

Rigaut stelde de duur van zijn leven zelf vast. Dertig jaar was voor hem lang genoeg. Zijn weerzin was totaal: het profiel van een broek, gelach van vrienden, een paspoort, geld, lamp, overhemd, brief, een naakte vrouw, een spiegel, zeep, water... Alles wat hij zag, hoorde, voelde, proefde of rook was smoezelig, onvolkomen...



En iedereen denkt min of meer in het geheim dat benen zijn gemaakt voor broeken.



Het niets omhult me net zo gevoelig als water het lichaam. Niet zonder weerzin gebruik ik dat woord, niets, een onbetamelijk woord voor iedereen - behalve voor mij. Een niets dat ik alleen ken, een niets waarvan ik alleen het recht heb erover te spreken.

Tel uw geld, tel uw maitresses, tel ze op en feliciteer u zelf.

In elk geval heb ik nergens spijt van, er is geen voorval, geen uur van verveling, geen nutteloze daad die ik uit mijn leven zou willen verwijderen, of die ik anders zou hebben gewild.

Begeerte - dat is waarschijnlijk alles dat een mens bezit.

Al het geld is in omloop; uiteraard, er is alleen maar vals geld.

Een brief is des te meer aan mij geadresseerd als mijn naam er niet op staat.

Er zijn mensen die geld maken, anderen maken zich zenuwachtig, anderen maken kinderen. Er zijn er die geestig zijn. Er zijn er die beminnen of die medelijden opwekken. Sinds tijden zoek ik iets te doen. Er is niets te doen, er is niets te doen.

Ik verspreid mijn vingers in alle windrichtingen. Vingers zijn gemaakt om verspreid te worden.

U bent allemaal dichters en ik sta aan de kant van de dood. Trouw, schrijf romans, koop auto's - hoe zal ik de moed vinden om uit mijn stoel te komen of het verzoek van een vriend te weigeren of mij vandaag anders te gedragen dan gisteren...

Het profiel van mijn broek.

Dilemma. Van twee dingen één: niet spreken, niet zwijgen. Zelfmoord.

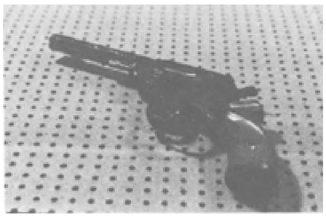
Ik schrijf u, om uw gefriseerde haren die de ontmoeting op de Place de la Concorde heel onwaarschijnlijk maken. Onvoorzichtig; de man die geeuwt voor zijn spiegel. Wie van de twee wordt moe van het geeuwen? Wie heeft het eerst gegeeuwd?

Het is de wens van een eerlijk mens om goed gelijkend te zijn. Maar waarop? Ik kan de aanwijzingen van mijn gelaatstrekken niet ernstig nemen...

Ik ben een man die probeert niet te sterven.

Als ik wakker word, gebeurt dat tegen mijn zin.

Ik bemin u genoeg om niets te zeggen te hebben.



Algemeen zelfmoordbureau

Tarief

Electrocutie - 200 francs; Revolver - 100 francs; Vergif - 100 francs; Verdrinking - 50 francs; Geparfumeerde dood (weeldebelasting inbegrepen) - 500 francs; Verhangen, (zelfmoord voor armen) - 5 francs.

Vraag de speciale catalogus aan bij de Express- begrafenisonderneming. Voor alle inlichtingen: de heer J. Rigaut, hoofdbestuurder, Boulevard Montpar-

nasse 73, Parijs, zesde Arondissement. Er wordt niet geantwoord op verzoeken van mensen die graag een zelfmoord willen bijwonen.

De negers die niet aarzelen hun neus te vervormen, hun lippen, hun huid op te heffen - zij weten wat ze doen.

Met je hand over je gezicht strijken, de beklemmende angst, daar geen neus meer te vinden, geen mond, alle gelaatstrekken uitgewist als op een tekening.

Alle spiegels dragen mijn naam.

Ik ben mislukt als gigolo. Ik ben mislukt als losbandig type. Een vriend sprak over mijn talent; hij is dood.

Ik voel slechts dat ik leef als ik uitga van het moment dat ik niet besta. Ik moet geloven aan mijn niet- bestaan om door te kunnen leven.

Wit of zwart, als ik kon kiezen, als ik een voorkeur kon hebben. Ik sta niet meer aan de kant van het leven dan aan de kant van de dood. Als ik niet kies, zal de dood voor mij beslissen. Ik zal er aan toegeven, er voldoende van verzekerd, dat als de dood niet de keus van mijn hart is, het leven me toch niet kan verleiden uit mijn stoel te komen.

De vragen zijn gemaakt om gesteld te worden.

Als de antwoorden ernstig waren, zouden ze gelijk zijn, nauwelijks variaties zoals je die vindt in de signalementen van paspoorten.

De geliefden van mijn vrienden zijn mijn geliefden.

Vrienden! Er bestaan geen vrienden. Ik bemin u niet. U kunt leven en u vermaken, het is mij hetzelfde.

Op een dag merkte ik dat mijn overhemd bij mij op schoot zat. Dat noemde ik Schoonheid. Sindsdien ben ik schilder van overhemden.

Er is niets te doen. U kunt op mij rekenen. Ik zal het op me nemen.

Mijn tien vingers zijn niet de uwe en die plek tussen mijn twee ogen is niet het midden van uw gezicht. Ik lijd zelden als men u slaat en u doet dat ook niet voor mij.

De onbeweeglijkheid van voorwerpen fascineert me. Ik kijk naar de fauteuil totdat ik het ben. Vergissing, elke beweging.

Men bevindt zich dicht bij de lamp - het is niet nodig de lampekap te bewonderen - onbeweeglijk als de lamp, men is de lamp en als u nog een onmerkbare ademtocht onderscheidt is dat de lamp die adem haalt.

Ik heb in mijn mond de koelte van een loop van een revolver gehad en ik heb de klik van de haan tegen de patroon gehoord en in dat buitengewone kwartier (die geschiedenis is een beetje te lang) had ik geen armen meer, geen benen, geen liefde, geen angst, geen gedachten, ik was de dode. Onpersoonlijke gebeurtenissen, die ik mij herinner alsof ze mij waren verteld, alsof ze een ander waren overkomen - verstoken van elke verlenging, van elke invloed op mijn huidige leven; ik moet zelfs moeite doen als ik ze op wil roepen, want zelf keer ik er niet naar terug. Ik zie

niet hoe ik mij zou moeten schamen over of trots zou moeten zijn op wat is gebeurd. Er zit in verantwoordelijksgevoel een ontzaglijke aanmatiging. Zij die zeggen: ik heb het goed gedaan, ik heb het verkeerd gedaan... Maar toch wat heeft u nooit gedaan?

Alles dat vorm krijgt is dood.

Geabonneerd op uitgelezen rampen.

Ik verzet me niet tegen mijn bestaan, toch heb ik te veel zintuigen, te veel ogen, bewustzijn - en de rest.

Er is geen vooruitgang, geen ontdekking, dan naar de dood.

Huil, dat is het uitstel dat ik u toewens.

Ik zal u eens iets zeggen, het verlies van de persoonlijkheid is de enige emotie die mij overblijft.

Ik vraag, om te besluiten, de gunst het ideale paspoort als volgt te redigeren: het is zonder twijfel mijn enige bewijs van bestaan; haren: haren; voorhoofd: voorhoofd; wenkbrauwen: wenkbrauwen; ogen: ogen; neus: neus; mond: mond; baard: baard; kin: kin; gezicht: gezicht; gelaatskleur: gelaatskleur. Ik herken u.

Nog een nacht en het is niet de laatste. Er bestaat geen dag waarop ik me niet afvraag: zou dit de laatste avond zijn?

Ik zal mijn eigen zeep zijn.
Geloven aan zijn bestaan. Het gebruik van het bezittelijk voornaamwoord zijn maakt dat onmogelijk.

Geboren worden op twintigjarige leeftijd.
Degene die zegt er is geen antwoord, geeft zijn antwoord, veroordeelt zichzelf. Degenen die hebben geantwoord, verlaten het spel; de prairie blijft over voor hen die niets hebben gevonden. Levend - dat ben ik alleen, als het gaat om het kloppen van het hart of de uiterlijke kenmerken van beleefdheid. Ik bevind me niet buiten de verveling. De verveling dat is de waarheid, de zuivere staat.

Alles wat ik had, alles waarvan ik geloofde dat ik het bezat, alles waar ik mij aan vasthield, alle tekens die mij hielpen mij te onderscheiden van anderen, het geluid van mijn lach, een manier om 'ja, enfin, nee' te zeggen, het beven van schaamte bij het horen van mijn naam, een volharding, twee of drie hoopvolle gedachten die doen beven van ijdelheid, een voor een, zonder smart (...) verwijderden zij zich langzaam, ik kon ze met mijn ogen volgen, eigenschappen waarvan ik het bezit had gekoesterd, nu anoniem als een afgeknipte nagel, als een uitgetrokken tand, als een das, zonder etiket, zonder navel...
(...)
Ik woonde de operatie bij als een bewuste, maar gevoelloze getuige; een gelezen zin ging door mijn hoofd terwijl hij betekenis kreeg: Hoe meer mij wordt afgenomen, hoe meer ik mij zelf bezit. Ik begreep het wettelijke van al die amputaties, ik was verlost van elke emotie, van elke inbreuk, de zuiverheid was niet ver. Een arm werd mij afgenomen, daarna de andere, een been, daarna het andere been. Dit hart dat alleen voor mij slaat, weg. Er bleef niets meer over en ik was er nog steeds. Maar de spelbrekers letten goed op; een van hen belastte zich ermee om alles te onderbreken. Ik kon weer opstaan en ik voelde mijn twee benen. Ik vloekte en ik hoorde een officiële vloek. Alles kon opnieuw beginnen.

Ik ging slapen, na een avond waarop de verveling zeker niet erger was dan op andere avonden. Ik nam de beslissing en tegelijkertijd, ik herinner het me heel precies, sprak ik de reden uit: 'En dan: fffft...!'
Ik stond op en ging het enige wapen in huis halen, een kleine revolver die een van mijn grootvaders had gekocht, geladen met kogels die net zo oud waren als het wapen. (U begrijpt straks waarom ik op dit detail de nadruk leg). Ik slaap naakt in bed, ik was dus ook naakt in de kamer.
Het werd koud. Ik haastte mij onder de dekens te kruipen. Ik had de haan gespannen, ik voelde het koud van het staal in mijn mond. Op dat moment was het waarschijnlijk dat ik mijn hart voelde kloppen, ik voelde het kloppen terwijl ik luisterde naar het gesis van een bom voordat hij ontploft, alsof het onherstelbare al aanwezig was, maar nog niet uitgevoerd.

Ik haalde de trekker over, de haan klikte, het schot ging niet af. Ik legde mijn wapen op een tafeltje, terwijl ik waarschijnlijk een beetje zenuwachtig lachte. Tien minuten later sliep ik. Ik geloof dat ik wel iets belangrijks heb ontdekt, tenminste... natuurlijk! Het spreekt voor mij vanzelf dat ik er geen moment over droomde een tweede keer te schieten. Het ging erom dat ik had besloten om te sterven en niet dat ik stierf.

Een kennismaking met Alphonse Boudard
Piet Wattèl

De Prix Renaudot 1977 is toegekend aan Alphonse Boudard (1925 Parijs) voor zijn roman *Les combattants du petit bonheur.*[1] Het is niet de eerste prijs die Boudard ontvangt. In 1963 werd zijn roman *La Cerise* bekroond met de Prix Sainte-Beuve.[2] In Frankrijk dus geen onbekende, in Nederland is er, voor zover ik weet, nog niets over hem gepubliceerd. Tot zijn literaire erkenning in 1962 is het leven van Boudard geen lolletje geweest. Vaderloos opgevoed, eerst bij boerenmensen in midden Frankrijk, daarna in de armoewijk van het 13° arrondissement door zijn grootmoeder. Op 14-jarige leeftijd wordt hij leerling-letterzetter! Dáár in het 13° heeft hij het echte argot (bargoens) geleerd dat zijn handelsmerk is geworden. Dáár ook is *Les combattants du petit bonheur* ontstaan, het ironische verhaal van het Parijse straatslijpertje dat verzetstrijder wordt in de provincie, in Sologne, medebevrijder in de Parijse opstand van 1944, met het I^{o} legerkorps meetrekt met de Amerikanen, hetgeen *Bleubite* oplevert (1966) dat aanvankelijk *Les Matadors* heette en dat een directe voortzetting is van *Les combattants du petit bonheur*, maar elf jaar eerder is verschenen.[3] In 1966 werd de titel gewijzigd omdat die teveel zou wijzen naar stierengevechten. Inderdaad verscheen in een zuidfranse krant een lovende recensie over zijn tauromachiese kennis... Ja, dat komt ervan als je als recensent alleen flappen leest. Overigens zijn de flappen van Boudard aardig illustratief te noemen. De voorflappen van Siné nog beter! In *l'Hôpital*[4] vertelt hij over zijn boevenbestaan en verblijven in ‘sanas et hostos’. Als boef, als gerenommeerd brandkastenkraker en t.b.c.-patient, zal hij van 1947 tot 1964 in gevangenissen en sanatoria doorbrengen. In 6 jaar tuchthuis en 7 jaar ‘hostos et sanas’ gaat hij lezen, rijp en groen door elkaar, en begint zelf te schrijven. In 1962 verschijnt *La Métamorphose des Cloportes.*[5] In 1970 publiceert hij samen met Luc Etienne *La Méthode à Mimile ou l'argot sans peine.* Een uitermate geestig lesboekje in 100 lessen, volgens de Assimilmethode, hoe argot te leren.[6] Daarover straks meer. Zijn minst geslaagde roman, maar dat is persoonlijk, is *Cinoche*, 1974, waarin hij zijn leven als argotische dialoog- en scenarioschrijver in de Franse filmwereld schildert.[7] En dan in 1977 de bekroning van zijn werk: *Les combattants du petit bonheur.*[8] In het korte bestek van deze ‘kennismaking’ kan ik het beste maar *Les combattants*, *Bleubite*, *La Cerise* en *La Méthode à Mimile* min of meer uitvoerig bespreken.

Alvorens te beginnen aan *Les combattants du petit bonheur*, moet ik nog even ingaan op het argot. In tegenstelling tot Céline die na de *Voyage* op, laten we zeggen 80% argot overgaat, schrijft Boudard 100% modern argot en dat schept problemen, zelfs als je Céline, Queneau e.a. vlot kunt lezen. Het argot van Boudard vraagt echt wel enige studie en ik raad de lezer aan *l'Argot chez les vrais de vrais* van Auguste le Breton bij de hand te houden.[9] Het voordeel van Breton boven Boudard zelf is dat zijn woordenboek alfabetisch is geordend en nog redelijk up to date. Hoe moeilijk Boudard's argot is blijkt wel uit het feit dat Le Monde een zeer courant argotisch woord als ‘mouscaille’ nog in het Frans vertaalt. Maar je moet tenslotte de gemeentesecretaris van Landerneau ook te vriend houden. Een paar stukjes zal ik ter illustratie, niet ter afschrikking, laten volgen. Liefhebbers van ‘la langue verte’ wijs ik op de uitvoerige bibliografieën die zowel *La Méthode à Mimile* als Breton bevatten.[6,9]

Beaucoup de gens ignorent que la cerise c'est la guigne, la poisse, la malchance. Une vieille pote à moi, ma chère compagne, mon amoureuse folle que je retrouve à tous les coins de rue de mon parcours. Si elle me colle au train, la salope! me saoule, m'ahurit! Toujours là, fidèle à tous les rendez-vous! Fidèle comme un chien, fidèle comme la mort. J'ai beau faire, toucher du bois, me signer, eviter l'échelle par en dessous, j'arrive pas à l'exorciser. Elle me sourit en code pénal, me roule des patins aux bacilles, me fait des carresses au bistouri, m'envoie pour ma fête des bouquets de flicailles, d'huissiers, des billets doux papier bleu. Mème aux brêmes j'ai rarement

> beau schpile, j'ose plus les toucher, je m'écarte des tripots. Rien à chiquer, je suis vu, je suis pris. C'est ça 'la Cerise', l'existence entre chien et loup, entre deux douleurs, entre deux gendarmes.
> Achterflap *Cerise.*

Of een prachtige sonore zin als 'les malotrus marlous zazous zonards'.

En dan nu *Les combattants du petit bonheur.* Vastzittend voor een sexbioscoop - porno intégral - in een Parijse verkeersopstopping mijmert Boudard over het Parijs van 40 jaar geleden. Dat va-et-vient in de tijd is een frequent procédé bij Boudard. Vaak trekt hij lijnen van heden naar verleden. In één alinea soms zelfs van verleden naar heden en toekomst en dat naar aanleiding van een banale gebeurtenis.[10.] Alle romans zijn in de ik-persoon geschreven en versterken op die manier de autobiografische authenticiteit, hoewel ik bij het lezen van *Bleubite* wel eens twijfels heb daaraan. Hij laat een aantal kleurrijke figuren uit het 13° de revue passeren, zoals Musique die mede-combattant, straatslijpertje als Phonphonse (A. Boudard), zoon van het drankorgel Tatahouine; Bouboule, de mythomaan die in de kroeg en op straat grote historische scènes speelt: 'Napoléon zei tegen me, Bouboule...' en na de bevrijding natuurlijk: 'Bouboule, zei Churchill tegen me...'; Marie Coin-Coin (Kwek-Kwek) die duchtig wordt afgerost door haar Comte de Nozay die niets van zijn aristocratie heeft verloren in het 13° van die tijd, ook niet in sadisme; het ouwe kreng Pokernec die voor iedereen kaarsen brandt, voor Pétain en andere heiligen en tevens iedereen voor 'chenille' (rups) uitscheldt en Joden bij de Kommandantur aanbrengt; Miss Rosbeef, de zielige Engelse, die zondebok wordt van de buurt die Duinkerken en de Franse vloot in N.-Afrika wil wreken. Het mensje sterft letterlijk van de honger; in verhevigde mate, ja, in razernij zal Bijltjesdag op het eind van het boek woeden als er wordt afgerekend met collabos, 'Déats', kortom de horror-story van de Libération. Boudard's portrettengalerij is prachtig gekleurd, maar de beschrijving van de atmosfeer in die rampzalige buurt haalt m.i. toch niet bij Céline in diens beschrijving van buurten waar het naar pis stinkt. Het verstikkende ontbreekt; Boudard heeft iets ironisch-glimlachends; potsierlijke ontmaskeringen en sceptisch aantonen van misstanden bij Boudard, over enkele pagina's uitgespreid, zouden bij Céline in één bijtend aforisme worden samengebald. Naast deze portretten tegen hun décor een beschrijving van de hongertochten, de zwarte markt, de felle kou, het weinige amusement dat er nog is, een obsceen bioscoopje waar méér gepijpt wordt dan film gekeken, een optreden van Piaf en de langzame opsplitsing in goeien en fouten. Dit alles gelardeerd met geinig-sceptische opmerkingen over de 'vooruitgang'. Opmerkingen over 'platbuiken' als Giscard en Schreiber plaatsen je dan weer terug in 1977. De eerste verzetsdaad van Phonphonse en Musique is het stelen van een Wehrmachtfiets. Dan zitten Phonphonse en Musique plotseling in de trein naar Orléans met een echte verzetsopdracht. Hun 'capitaine' - Boudard spreekt al snel van 'strepeninflatie' - smeert 'm via een bombardement van de trein, liftend met een goeiige mof en stilling van hun honger komen ze gelukkig te laat in Sologne, hun rendezvous. Veertig jongens, op een boerderij bijeen, worden bijna voor hun ogen door de moffen neergemaaid. Uit zijn hele oeuvre vind ik dit de sterkste passage. De plotselinge versnelde actie, het monsterachtige optreden van de S.S. na een soort suspense (laten we Boudard's filmcarrière niet vergeten) en de motivering van zijn dienstnemen bij de 'armeé de l'ombre' vormen het hoogtepunt van het boek. Boudard relativeert alles, zichzelf incluis, 'verkleint' zou ik haast zeggen, heldendom en schrijft bijna alles aan het toeval toe. Een beetje Lacombe Lucien. Het toeval beslist of je 'héros' of 'salaud' wordt. Je kunt natuurlijk ook eerst

flink profiteren en jezelf in '44 tot commandant bombarderen. Met verkleinen bedoel ik het in juiste proporties proberen te zien van handelingen en personen d.w.z. met de ogen van hen die deze periode met gezond verstand hebben gewogen. Zo gezien is Phonphonse geen held en geen anti-held. Hoe is Boudard ertoe gekomen om de goede kant te kiezen? Vooraf een typische Boudard-opmerking: 'Ik had me beter bezig kunnen houden met de vrouwen van de gevangen gezette soldaten dan met de maquis'. Waarom dan toch de maquis? Ach, bevriend met Musique en niet met Stéphane (Déat-fascist in uniform) die hem toch al antipathiek was. Het keerpunt van Stalingrad; toch een beetje gevoelig voor grote woorden als Vrijheid en Gelijkheid en weer *toevalligheden* als het betrappen van een groep illegale drukkers, dit alles gestimuleerd door de dadendrang van de puistige puber, die zichzelf wil bewijzen; zich belazerd voelen door Pétain én de vernedering willen wreken die bestond uit hun inferioriteit aan de 'Teutons'. 'We wilden onze schande uitwissen dat we zo op ons donder hadden gekregen'. Wanneer Phonphonse en Musique tijdig te laat zijn gekomen voor het bloedbad begint er een soort zomervakantie in de bossen van Sologne. De andere leden van de maquisgroep zijn overwegend studenten en de barrière tussen hen en de straatnozems is indringend beschreven. Phonphonse leert dat er meer bestaat dan 'jactance, bectance et bander'. De polytechniciens praten over Hegel, Marx en hun motieven om maquisards te worden. Na hun geloof in Pétain was er, en ik citeer: 'Vanover de haringplas tot hun de stem gekomen van de Eer... de Waarachtigheid... nieuwe denkbeelden over Frankrijk, vanonder een andere képi, met minder sterren misschien, maar gezet op een beter gestructureerd hoofd' en 'Allemaal hadden we min of meer de laarzen van de overwinnaar gepoetst en de Gaulle deed ons geloven dat we leeuwen waren; we waren ratten geweest'.

Dadendrang brengt de maten terug naar Parijs waar de stadsguerilla en de zelfbevrijding worden georganiseerd. Volgen beschrijvingen van het slow-motionleven in Parijs dat de storm afwacht, barricadegevechten, een verliefdheid, de wreedheden en de nog verder gaande strepen-inflatie; een schitterende ontmaskering van een martiale commandant die door zijn 'bourgeoise' naar zijn bloedjes van kinderen wordt teruggehaald; het triomfantelijke binnentrekken van de Amerikanen. De wreedheden van Bijltjesdag natuurlijk en in de beschrijving daarvan wordt de tragedie niet gemitigeerd door ironie. Boudard walgt van de volksemoties en de volkse bloeddorst. Ongemerkt zitten we in *Bleubite* (groentje).

Het later toegevoegde voorwoord bij *Bleubite*, waarin hij de titelwijziging verklaart, bevat een stukje dat ik niet onvertaald wil laten. (Zo zijn er wel meer passages trouwens). 'De waarheid mag niet gezegd worden, ook niet geschreven. Niemand wil met haar hokken. Het is een wijf, zó lelijk dat alleen verknipten er een stijve van krijgen'.

> Blijft dat die periode van de Bevrijding in de mode is... Ouwe kul wordt er gezegd... ouwe lulkoek! Aangezien in de Kunst alles alleen maar mode is, in de filosofie, overal, komt mijn *Bleubite* op het juiste moment, lijkt me zo. Zeker, ik zal niet bekroond worden met de Médicis of een Féminaatje - die, die blijven gereserveerd voor de gebeitelde élite - maar ik kan toch sommige goeie lui nog wel iets leren door ze te amuseren bij het omslaan van de bladzijde.

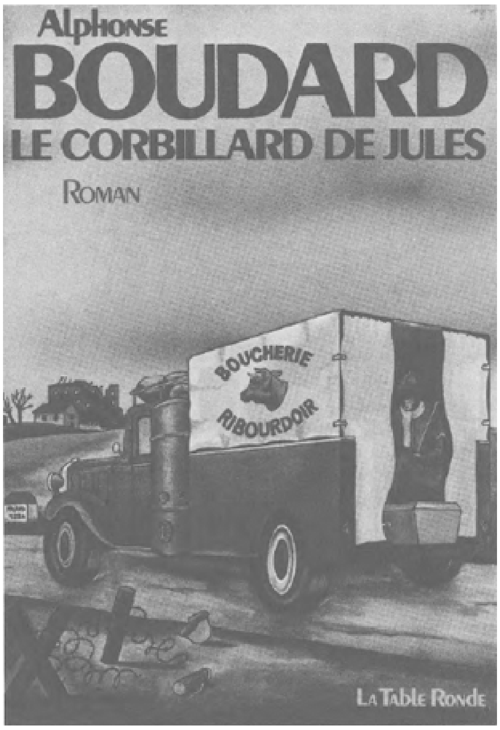
> Ik heb trouwens nooit andere pretenties gehad.

(Een aardige combinatie van Céline en Molière).

> Vaak is me de vraag gesteld, in de tijd dat *Les Matadors* verscheen, of dat werkje wel helemaal echt waar was, echt autobiografisch. Da's moeilijk te beantwoorden. Als ik de dingen ontdoe van realiteit en fantasie... dan loopt de klok misschien niet meer als alle onderdelen weer in elkaar passen. Wat een roman vóór alles moet doen - m'n beste brave theoreten - is dat ie geloofwaardig moet zijn, moet 'lopen'.

De gulden regel: 'Er was eens in september 1944... enz.... U stapt dus in de deux chevaux...' Richting Lotharingen. 'Mission spéciale'. Wel, de deux chevaux zal rijden; eerst wat hortend, onwennig temidden van de armade Amerikaanse Sherman's, als hakkepuffend zoveelste hands... de Amerikaanse mastodonten hinderend, een prachtig symbool van de F.F.I. (Forces Françaises de l'Intérieur, les fifis). Geamuseerd kijken de Amerikanen ernaar, kauwgom kauwend uiteraard. 'Hourra, Eféfay', Bravo!

Vooral het begin van *Bleubite* grijpt nogal eens terug naar gebeurtenissen in *Les combattants du petit bonheur.* De deux chevaux voert Phonphonse = Bleubite in gezelschap van Capitaine Herlier en adjudant Gaspard (= rat, het enige argotische woord dat Boudard nog zelf verklaart) via een nachtelijk drinkgelag naar een kasteel waar een geschifte edelman woont; deze is door een monteur die, laveloos, hun auto heeft gerepareerd aangewezen als 'collabo'. Dat is een prachtige gelegenheid om de 'patrie' te dienen. In een ronduit lugubere scéne, waarin de anachronistische hertog - vooral zijn taalgebruik is van vóór de revolutie - wordt gemarteld, terwijl Gaspard met z'n enorme pik uit z'n broek ronddanst, ontstaat er een vaart in het verhaal, die Boudard nergens meer evenaart. Na goudstukken te hebben gevonden, rijden ze in een gierput; stinkend gaan ze terug naar het kasteel en ontdekken dat Bleubite de graaf niet heeft afgemaakt. Zij trekken 18° eeuwse costumes aan (Boudard is erg sterk èn uitvoering in beschrijving van kledij) en worden nu de prooi van al dan niet echte F.F.I. Ze moeten en zullen Nancy bereiken en Bleubite wordt opgegeild met verhalen over alles wat hem daar aan erotische genoegens wacht. Vluchtend voor de bewoners van de streek wordt er nog een zielig schapenhoedstertje verkracht die tevoren al kaalgeschoren was door de dorpshelden, dus verkrachting was niet zo erg. Bleubite heeft intussen aardig wat twijfels over het patriottisme van zijn superieuren. Sadistische psychopaten blijken het te zijn. Pooiers op weg naar een luxe bordeel in Nancy. Dit bordeel en al zijn mogelijkheden wordt uiterst smeuïg beschreven. '*Wat zien ik*' in een notedop. De hoerenwaardin verspreekt zich: Le Capitaine is bij de Gestapo geweest. De ontmaskering ten top. Dit zal Boudard niet in dank zijn afgenomen in Frankrijk. In hoerenkledij werden ze bijna uit het bordeel gegooid als Mimi, de waardin, hen herkent als de folteraars van de hertog. Dan plotseling in de echte oorlog verwikkeld rond Metz; de man tegen man-gevechten in Gravelotte; een werkelijke ontmaskering van de boeven 'Gaspard' en Herlier door ene Milo, een andere gangster; de ex-Gestapo Herlier rekent af met Gaspard-Fernand... een verdwaalde kogel; Phonphonse doodsbenauwd, machteloos toeziend omdat zijn Garrand niet werkt. Herlier wordt door een Mauserkogel getroffen. 'Morts au champs d'honneur! Pour la patrie!' Allebei. *Bleubite* is een orgie van bloed, goud, stront en zaad. Onbegrijpelijk dat dit boek nog niet verfilmd is; tenminste voor zover ik weet.



La Cerise (De Pech) heeft als locatie de gevangenis, les Rungis; in 1962-'63 uit zijn geheugen puttend beschrijft Boudard hoe hij na de maquis boef werd, uit roeping zoals hij zegt, en zo is *La Cerise* een vervolg op *Bleubite.* Een gevangenis is natuurlijk een ideaal oord voor het schilderen van portretten. Zijn medegevangenen passeren de revue; zijn boevenmaten van vóór zijn arrestatie die we in zijn eerste roman zullen zien 'metamorphoseren'.[5.] Deze portrettengalerij vind ik de sterkste kant van Boudard. Veelal aan de hand van de verhoren laat Boudard beetje bij beetje los hoe hij werd gearresteerd en de namen van zijn medeplichtigen blijft verzwijgen. Zijn achteruitgaande gezondheid onder de mensonwaardige omstandigheden in les Rungis legt de basis voor *l'Hôpital.* De contrastwerking speelt weer een belangrijke rol in de ironiserende humor, zoals in de beschrijving van Otto, zijn celgenoot, een aristocratische pianist die als edelman echt 'verdwaald' is in het Château des Rungis het gezelschap van Boudard en de Normandische neanderthaler petomaan, hun derde celgenoot, die wordt opgevolgd door een zwaargetikte buschauffeur die zijn denkbeeldige bus pas op de handrem zet wanneer het eten komt; Boudard leest Proust terwijl de 'chauffeur' op het verkeer kankert. De mooiste portretten zijn wel van Youpe, de Joodse heler, zó weggestapt uit Eugène Sue, die de gestolen spullen in een soort Parijse catacomben opslaat en Canaque die bij de definitieve kraak zal sneuvelen. De beschrijving van gelaat, kleding en afwijkingen wordt steeds precieser. Vooral in die van Rouquemoute, de laffe veelvraat en pooier van Léone. Erg geestig is de passage waarin een gestolen partij eenden en ganzen met behulp van Aznavour stil worden gehouden in

het landhuisje van Canaque alvorens aan Youpe te worden gesleten. Het tijdloze isolement van de nor wordt onderbroken door de actualiteit van de gevangen genomen Algerijnen, hetgeen boeiende beschrijvingen oplevert van hun hongerstaking, het Franse kolonialisme, hun eigen rechtspraak en Boudard's afkeer van alle dogmatische georganiseerde volksbewegingen zoals het communisme. Een geschiedschrijving van de gevangenis kan niet ontbreken. Boudard voert Saindoux ten tonele die als ‘collabo’ na de oorlog vastzat in Fresnes les Rungis en de fusillering van de grote collabos heeft meegemaakt. Deze ex-Gestapo wordt tijdens het douchen om zeep geholpen door Mario, een kleurrijke Italiaan. De afrekening met de oorlog en de ontmaskering spelen nog een functionele rol in *La Cerise* maar zullen iets gekunstelds krijgen in *Cinoche.* Steeds dieper teruggravend in zijn herinneringen, kan één enkel woord voor Boudard aanleiding zijn het verhaal los te laten en zich volledig in een bepaalde situatie terug te plaatsen. Dit z.g. nonchalante is nergens storend; zo wordt het verhaal van de kraak onderbroken door herinneringen aan de verhoren, de sleur van het gevangenisleven, de homofilie en op één pagina comprimeert hij de ratten, de mussen, de F.L.N. (Algerijnse Bevrijdingsbeweging) die na een represaille van de C.R.S. wat rumoeriger is dan anders, ‘weer gespreksstof voor een paar dagen’, het gekanker op de lente: ‘je zou de lente willen opvreten zoals Rouquemoute z'n boterhammen met marmelade vreet’, de dode Canaque, diens villaatje, de agressie die de lente opwekt, zelfs bij de zachtaardige pianist Otto. De overgangen van het ene onderwerp naar het andere verlopen zó ongemerkt dat ze je als recensent pas opvallen als je erover moet schrijven. Zo gaat de liefdesverhouding met zakenvrouwtje Nicole - een ‘burgerlijke rust tussen twee optredens op het slappe koord’ - ongemerkt over in een potsierlijke beschrijving van de marxistische F.L.N.-leden: ‘Zij, die dialectici, zullen voor Jan Mohammedaan een geluk op aarde fabriceren, met van die abstracties die op magische wijze in een schop onder hun kont zullen veranderen, op het gekozen moment’. Bij dit alles voelt Boudard zich als ‘een minuscule made in een monstrueuse drol’. Zoals de achterflap zegt in prachtig argot: ‘Dat is de Pech, het bestaan tussen licht en donker, tussen twee pijnen in, tussen twee agenten in’. Voorlopig is het ‘beau schpile’ nog niet weggelegd voor Phonphonse. Een penitentiair hospitaal voor t.b.c.-patienten volgt: *l'Hôpital.*

De populatie van een armoedig sanatorium biedt natuurlijk weer ruime gelegenheid aan Boudard om zijn plastische vermogen de vrije loop te laten. Een uitvoerige beschrijving van het ziekenhuis en de inrichting Bicêtre, de toestand van zijn longen, de medische behandeling in diverse ‘sanas et hostos’ na Bicêtre vullen overwegend *l'Hôpital.* Veel gebeurt er niet in zijn vertraagde bestaan en dat zorgt ervoor dat hij zijn mede-patienten grondig kan bestuderen en in felle kleuren kan schilderen. ‘J'en rougis rien que d'y repenser... tous ces rouleurs roulottiers, ces traíne- lattes, ces morphalous du casse- croûte, ces matadors café- crème!’ De portrettengalerij is groter, de atmosfeer minder sinister dan in *La Cerise*; de actualiteit (dood van Stalin), de tegenstelling tussen de ‘politieken’ (voor Boudard zijn Jezus, Zorro, Asterix of Stalin alleen maar objecten voor fetichisme), de ‘dranktochten’ naar het dorp geven minder de indruk in een onderaardse gevangenis te zitten. En door de hoge sterfte is er steeds verse aanvoer van ‘smoelen’. Het fraaiste portret is wel van Félonian, de Armeense, Latijn sprekende rukker die, als we hem al lang denken te kennen, opbiecht als wandelende Jood te hebben gefigureerd voor nazi-propagandafilms. Een indrukwekkende passage. Opgenomen in het zoveelste ‘crachatorium’, nu om in de buitenlucht te kuren, beschrijft hij hoe hij zich voorneemt te gaan lezen en schrijven.

> Ik ga tonnen boeken doorsnuffelen, me in mijn schulp terugtrekken... schrijven, daar krijg ik ook last van, me amuseren met woorden, ermee puzzelen en ze ineen te draaien. 't Is een virus. Je zoekt je toevlucht op papier als 't slecht gaat, als alles scheef gaat... anders was er geen enkele reden.

In die omstandigheden is hij aan *La Cerise* begonnen. Ook, of vooral, in *l'Hôpital* zijn Boudard's typeringen en qualificaties in uiterst smeuïg argot gesteld: een dorpsmeisje dat hij de weg vraagt: 'dame sex-appeal kolkhoze parfumée pulpe de betteraves'! een medebewoner van het sanatorium: 'le torgadu scrofuleux gredin' etc. Hoewel boeiend geschreven, vind ik *l'Hôpital* één hoofdstuk te lang. Boudard zit kennelijk te vol met herinneringen en deze passen niet in *La Métamorphose des cloportes*, chronologisch gezien, zijn eerste roman. Het vreemde hieraan is dat deze de indruk wekt geïnspireerd te zijn door wraakgevoelens waarvan in *La Cerise* nauwelijks sprake zal zijn. Boudard heeft in de gevangenis steeds gezwegen over zijn medeplichtigen en zijn heler. Geen postwissel of sinaasappel ontvangen en dat voert Phonphonse op een soort wraakexpeditie na zijn loslating om gezondheidsredenen uit sanas et hostos. Doelwit zijn Rouquemoute, de vette veelvraat uit *La Cerise*, Edmond Clancul (id) en Youpe - de heler. Alle drie spoorloos verdwenen. Onder welke steen zitten deze 'cloportes' verborgen? Ene mooie Anne-Marie, opgeduikeld in een kunstgalerij veraangenaamt Boudard's speurtocht. Deze galerij behoort toe aan Youpe, gemetamorphoseerd tot kunsthandelaar. Zijn catacomben zijn verleden tijd. De hele familie Clancul gemetamorphoseerd tot Hindoe-religieuzen; Edmond, de auctor intellectualis van de fatale kraak (*La Cerise*) vast zo hevig dat hij eronder door gaat en zijn vader wil hem op hindoewijze verbranden. Rouquemoute wordt in de Midi neergeschoten bij een 'règlement de compte' tussen twee benden. Van Youpe - de heler had Phonphonse door bedreiging met chantage nog enig geld losgekregen en met diens natuurlijke dood eindigt *La Métamorphose des Cloportes.* Om een beter portret voor ogen te hebben van de personen Youpe en Rouquemoute, raad ik u aan eerst *La Cerise* te lezen. *La Métamorphose* wordt dan veel lezenswaardiger. De levensloop van Boudard volgend komen we aan *Cinoche*, de beschrijving van zijn filmcarrière. In de periode die ligt tussen 1963 en 1974 moet Boudard wel geleefd hebben van de inkomsten uit zijn boeken en zijn scenario- en dialogenwerk voor misdaadfilms (Gabin en Ventura o.a.). In dit niet zo geslaagde boek volgen we Boudard in het kielzog van de acteur en actrice Luc Galano en diens vrouw Gloria van Parijs naar Zwitserland en St. Tropez. Alleen de portretten en de sfeerschildering van b.v. St. Tropez zijn nog boeiend. Na zijn voorafgaande werk kunnen we wel rekenen op een ontmaskering van een ex-Gestapo. Het filmmilieu is te welvarend en te weinig bedreigend geworden voor Boudard. Onderwereld, nor en strafsanatoria vormden een andere voedingsbodem voor herinneringen. Ik vind *Cinoche* een beetje gekunsteld; Boudard past procédé's toe die we nu voldoende kennen. De authentieke oude boef Milo komt als portret het best uit de verf. 'Un monde cruel, grotesque, mesquin, démentiel' zegt het voorwoord van La Table Ronde. Ik deel alleen de qualificatie 'mesquin'. Gelukkig werpt Boudard zich weer op het verleden van *La Cerise* met *Les combattants du petit bonheur.*

Zijn praktische en theoretische kennis van het argot heeft Boudard gebundeld in *La Méthode à Mimile*, zoals gezegd een boekje in 100 lessen volgens de Assimilmethode d.w.z. dat elke les bestaat uit een ‘leçon’ van 10 à 15 argotzinnetjes, gevolgd door de ‘uitspraak’ en de vertaling in bijzonder correct Frans. Juist dat contrast is uitermate geestig. De ‘notes’ bevatten veel waardevolle opmerkingen over het gebruik en de geschiedenis van het argot. Dit boekje is een ‘must’ voor elke argotliefhebber en blijkens het voorwoord van zijn nieuwste roman *Le corbillard de Jules*, ook verschenen in Le Monde, is hij van plan de herinneringen aan de jaren '40 verder uit te diepen. Dit is hem deels voortreffelijk gelukt.

Het plot van *Le corbillard de Jules* is werkelijk zeer simpel. Slager Ribourdoir uit Parijs, wiens zoon bij een actie van de nu bovengronds vechtende maquisards op een landmijn is getrapt, haalt het lijk op voor een eervolle begrafenis. De vergelijking met *Bleubite* waarop het chronologisch een vervolg is dringt zich op. Een tocht door ontredderd Frankrijk in gezelschap van lieden die waarschijnlijk wel grondig profiteren van de chaotische hongertoestand. Een slager als belangrijkste figuur staat daar wel borg voor. Diens motieven om zijn zoon in het verzet te laten gaan en hem met veel vertoon als oorlogsheld, zij het posthuum, terug te halen zijn dan ook van commerciële aard. De dood van Jules komt uiterst gelegen, niet alleen om Pa te vrijwaren voor de zuiveringsdrift van de buurt maar tevens om de klandizie voor de toekomst veilig te stellen. Er is nauwelijks meer sprake van ontmaskering van een persoon.

Na lezing van het gehele oeuvre komt Alphonse Boudard uit de verf als een scherp observerend portrettist, een geestige autobiograaf met de relativerende spotzucht van de Parijse straatjongen waaronder veel medelijden schuilgaat. Dit medelijden o.a. doet Boudard verschillen van Céline die hij zeer vereert. De vergelijking met Millon is al beter, juist door dat boef zijn uit ‘roeping’; de ironische Brassens en Léo Ferré noemt hij zelf. Die vergelijkingen zijn beter. Het ‘noircir’ van Céline past de glimlachende Phonphonse niet, al is hij ‘vacciné contre l'illusionnite’.[11.] [12.]

Eindnoten:

1. *Les combattants du petit bonheur.* Roman. 318 pag. Prix Renaudot. La Table Ronde, Parijs 1977.
2. *La Cerise.* Roman. 505 pag. Prix St.-Beuve 1963. Folio 403. La Table Ronde, 1972. Bij Plon vanaf 1963.
3. *Bleubite.* Roman. 243 pag. Folio 799. La Table Ronde, Parijs 1975, met inleidende verklaring waarom *Les Matadors* 1966 van naam moest veranderen.
4. *l'Hospital.* Une hostobiographie. 326 pag. La Table Ronde, 1972. Ingenaaid.
5. *La métamorphose des cloportes.* 256 pag. La Table Ronde, 1962. Livre de poche.
6. *La méthode à Mimile ou l'argot sans peine.* A. Boudard et Luc Etienne. La Jeune Parque, 1970 et 1974. Livre de Poche 3453.
7. *Cinoche.* Roman. 281 pag. La Table Ronde, Parijs, 1974. Folio 684.
8. Daarin wordt zijn volgende roman aangekondigd: ‘Monsieur Joseph’. Dit zegt niks. Op *Les combattants* hebben we 15 jaar moeten wachten.
9. *l'Argot chez les vrais de vrais.* Argot-français, Français-argot van Auguste le Breton. Presses Pocket 1960.

6. *La méthode à Mimile ou l'argot sans peine.* A. Boudard et Luc Etienne. La Jeune Parque, 1970 et 1974. Livre de Poche 3453.
9. *l'Argot chez les vrais de vrais.* Argot-français, Français-argot van Auguste le Breton. Presses Pocket 1960.

10. Zie Daniële Rosadoni in *La Quinzaine littéraire*, 16-II-1977. In Denemarken doceert zij al Boudard.

Moet Aart van Zoest wéér de eerste zijn?

5. *La métamorphose des cloportes.* 256 pag. La Table Ronde, 1962. Livre de poche.
11. Ieme van der Poel vergist zich dus in N.R.C.-Handelsblad van 24-II-1977.
12. *Le Corbillard de Jules*, 251 pag. La Table Ronde, Parijs, 1979. Ingenaaid.

In het voetspoor van John M. Synge
Naar de Aran eilanden
Sjoerd Kuyper

In de 90er jaren van de vorige eeuw had het naar onafhankelijkheid strevende Ierland een stevige kater te verwerken. De grote nationalistische leider Parnell was gevallen, en het land zat duidelijker dan ooit onder de Britse plak. En zoals zo vaak in tijden van politieke depressie, greep men naar vaststaande culturele waarden. In dit geval naar de oude Keltische heldenverhalen, waarin de strijd wèl van een leien dakje ging.

Enige decennia eerder waren de op schrift gestelde volksverhalen door studenten Keltisch vertaald en toegankelijk gemaakt, en in de speurtocht naar een eigen Ierse identiteit begonnen letterkundigen de dorpen in het westen van het land af te stropen. Daar immers sprak men nog Iers! Alles wat door de voortschrijdende industrie, urbanisatie en verengelsing verloren dreigde te gaan moest zo snel mogelijk voor de eeuwigheid vastgelegd worden.

De oogst bleek verbluffend. De uit de boeken bekende verhalen bleken nog volop in omloop, en wat nog mooier was: de taal waarin ze aan de uitsluitend Engels sprekende onderzoekers verteld werden bleek van een gigantische poëtische rijkdom. De vertellers spraken onderling Iers, en brachten de Engelse woorden onder in hun eigen grammatica. Daarbij voegde zich dan ook nog de enorme beeldenschat die de Ierse taal rijk was. Deze Anglo-Ierse taal was een belangrijke ontdekking, en twee van de onderzoekers die zich daar terdege van bewust werden, waren Lady Gregory en William Butler Yeats.

The Celtic twilight

Lady Gregory werd in 1852 als Augusta Persse geboren op het landgoed van haar vader in Galway. Als kind al verlangde zij ernaar de taal die haar bedienden onderling spraken te leren kennen, maar die wens werd met weinig geestdrift ontvangen. Ze groeide op, en ontwikkelde zich als een soort sociaal werkster voor de boeren die op het land van haar vader werkten. Ze hielp hen o.a. bij het schrijven van brieven aan hun kinderen die naar Amerika geëmigreerd waren. Zo kreeg ze een uitstekend inzicht in hun leefwijze, en leerde bovendien hun verhalen kennen. Ze trouwde een oudere buurman, Sir William Gregory of Coole, die haar meeneemt op vele reizen. In deze periode begint ze te schrijven, en ondanks de vele indrukken die ze in het buitenland opdoet is er slechts één onderwerp dat haar belangstelling heeft: de Ierse boerenbevolking. Als Sir William na twaalf jaar huwelijk overlijdt werpt Lady Gregory zich dan ook enthousiast op de nieuwe trend in de literatuur: ze leert Iers, en legt zich toe op het vastleggen van volksverhalen. In 1895 ontmoet ze Yeats.

William Butler Yeats werd in 1865 geboren. Een groot gedeelte van zijn jeugd bracht hij door in Sligo, West-Ierland. Later bezocht hij scholen in Dublin, alwaar hij gedichten begint te schrijven. Dit tot groot genoegen van zijn vader, die zich ontworsteld had aan een familie-traditie die hem de geestelijkheid in had willen dwingen. William Butler's ideaal is: schrijven over Ierland, voor een Iers publiek. Hij wil een uitdrukkelijk Ierse literatuur in het leven roepen, en de taal waarin dat gebeuren moet is die van de boerenbevolking in het Westen. Er was maar één probleem aan verbonden: een van de weinige dingen die Yeats op literair gebied totaal niet beheerste was schrijven in spreektaal. Dan, in 1896, ontmoet hij in Parijs een student met literaire ambities: John Millington Synge.

John Synge - spreek uit: Sing; een familie-legende wil dat Henry VIII die naam aan een wel bizonder zoetgevooisde voorouder schonk - werd op 16 april 1871 geboren in een riante buitenwijk van Dublin, uit een geslacht van rijke protestantse landeigenaars en geestelijken. Een jaar na zijn geboorte sterft zijn vader, de opvoeding komt geheel in handen van zijn moeder. Zij geloofde in een wereld van landeigenaars, beschermd door de Britse Kroon, beschermd door de Protestantse God. Van haar vijf kinderen is John de enige die haar niet volgt in deze doctrine. Op zijn veertiende krijgt hij per ongeluk een boek van Darwin in handen. De ontdekking van de evolutie-leer en de daarmee gepaard gaande verwerping van het conventionele geloof maakt zijn bestaan nogal eenzaam: ‘Tot ik 23 was heb ik nooit een man of vrouw ontmoet, of zelfs maar gekend, die mijn denkbeelden deelde’.

Hij legt zich toe op de muziekstudie, met als instrument de viool, en laat zich tevens inschrijven aan het Trinity College in Dublin. Hij schrijft wat gedichten, en weet een sonnet geplaatst te krijgen in een studentenblaadje, maar zijn passie is muziek. Hij trekt zelfs naar Duitsland om zijn studie daar voort te zetten. Maar in 1894 kiest hij toch definitief voor de literatuur. Hij gaat naar Parijs, om aan de Sorbonne te studeren. In Parijs brengt hij een groot aantal jaren door, afgewisseld met bezoeken aan huis, Rome en Florence. Naast de literatuur verdiept hij zich in talloze andere zaken: het mystieke en occulte, de Ierse geschiedenis, taal en folklore, en zelfs de politiek. Zo is hij drie maanden lid van de in Parijs opgerichte Irish League. Maar dat zal wel onder invloed van Yeats geweest zijn - en Yeats zal wel onder invloed geweest zijn van de politieke activiste

Maude Gonne waar hij verliefd op was, en... - want in 1896 ontmoet Synge William Butler Yeats.

In Synge vermoedt Yeats het talent dat zijn idealen van een Ierse literatuur verwezenlijken kan. ‘Je zult nooit zoveel van de Franse poëzie afweten als Arthur Symons’, zegt hij tegen hem, ‘ga terug naar Ierland en schrijf toneelstukken voor me’. En volgens Yeats was hij het zelf die Synge de raad gaf naar de Aran Eilanden te gaan om inspiratie op te doen.

Synge ging, maar dat hij het uit beleefdheid tegenover Yeats deed is moeilijk vol te houden als je bekijkt wat hij in die tijd las. Uiteraard de werken van Yeats, waaronder *The Celtic Twilight*, maar ook die van Anatole Le Braz over Bretagne. Hij had een lezing van Le Braz bijgewoond, en was daarvan zo onder de indruk dat hij een bezoek aan Bretagne gebracht had. Maar het boek dat Synge in die tijd het dierbaarst was, was *Pêcheur d'Islande* van Loti. Dat zat in zijn koffer toen hij in 1898 voor het eerst naar de Aran Eilanden reisde, en in de eerste versie van het boek dat hij over zijn liefde voor die eilanden schreef verwijst hij ook nog regelmatig naar Loti.

Vijf opeenvolgende jaren bezocht Synge de eilanden. In totaal bracht hij er vier-en-een-halve maand door. Hij wandelde er wat rond, nam foto's, speelde viool, en vertoonde goocheltrucs die de eilandbewoners met stomheid sloegen. Hij luisterde gretig naar de taal en de verhalen die hem daarin verteld werden, maar stelde nauwelijks belangstelling in de geschiedenis van de eilanden. Later ondervraagde bewoners vertelden dat hij overdag meestal op z'n rug in het zonnetje lag, en 's nachts op z'n rug onder de sterren. Wat zij waarschijnlijk niet wisten was, dat Synge ook veel aantekeningen maakte over alles wat hij zag, hoorde en voelde. En na zijn vierde bezoek, in 1901 voltooide hij het manuscript van *The Aran Islands.*

In datzelfde jaar bood hij het bij een uitgever aan. Het werd geweigerd, het was niet interessant genoeg. Pas in 1907 zou het verschijnen, nadat Synge met zijn toneelstukken even beroemd als berucht geworden was. Aan de stukken die hem deze faam zouden bezorgen begon hij in 1902 te schrijven. Hij had al een eerdere poging ondernomen met het stuk *When the Moon Has Set*, maar dat werd keer op keer door Yeats en Lady Gregory - die Synge na zijn eerste bezoek aan Aran in Galway had bezocht - afgewezen. Het stuk werd pas in 1968 gepubliceerd, in de definitieve Verzamelde Werken.

Na deze valse start bleek ogenblikkelijk wat een definitieve invloed Synge's bezoeken aan de eilanden hadden. Maar liefst vier van de zeven stukken die hij nog zou schrijven ontleenden hun plot aan een gebeurtenis die op Aran had plaatsgevonden, of aan een verhaal dat hij daar gehoord had. De eerste twee stukken die Synge geaccepteerd zag waren de een-acters *Riders to the Sea* en *In the Shadow of the Glen*, en ze vielen goed, ze tuimelden in een opgemaakt bed.

The Abbey theatre

Het zat Yeats niet mee in die jaren. De Ierse toneelgezelschappen waren niet capabel om zijn stukken te spelen, en de Engelse weigerden ze als ze een al te specifiek Iers thema hadden. En wist hij ze alsnog over te halen, dan werd het een lachertje omdat de Engelse actrices en acteurs niet eens in staat bleken de Ierse namen uit te spreken. Maar op het moment waarop de frustratie definitief leek toe te slaan ontmoette Yeats in Dublin een aantal enthousiaste amateurs die in kroegen allerlei sketches opvoerden. Het gezelschap stond onder leiding van de gebroeders Frank

en Willie Fay, die na nadere kennismaking meer van de techniek van het toneelspel en de traditie van het Europese drama afwisten dan Yeats zelf. Er werd besloten tot een vorm van samenwerking, en dat resulteerde in 1902 in een opvoering van een stuk van Lady Gregory.

Er was een gezelschap en er waren schrijvers: William Butler Yeats, Lady Gregory, en eindelijk ook John Millington Synge. Op 8 oktober 1903 ging *In the Shadow of the Glen* in première, op 25 februari 1904 gevolgd door *Riders to the Sea.* De opvoeringen vinden plaats in zaaltjes en concerthallen, tot in de loop van 1904 een rijke weldoenster een vast onderkomen aanbiedt in Abbey Street in Dublin. Op 27 december van dat jaar wordt het *Abbey Theatre* geopend. Lady Gregory, Yeats en Synge zijn de onbetaalde directeuren, en het gezelschap van de gebroeders Fay wordt naar behoren betaald en daarmee beroeps.

Er volgen meer stukken van Synge: *The Well of the Saints* gaat op 4 februari 1905 in première, en op 26 januari 1907 is het de beurt aan *The Playboy of the Western World.*

Dan breekt de hel los. Yeats - die naast directeur ook nog van 1904 tot 1910 plichtsgetrouw manager was van het theater - had altijd al z'n bedenkingen gehad tegen de stukken van Synge. De spreektaal die hij had gepropagandeerd werd door Synge aangewend in stukken die wel zéér afweken van zijn droom van dromerige, vriendelijke poëzie - die hij zelf schreef - en van vrolijke, lieve blijspelletjes - die Lady Gregory aan het repertoire bijdroeg. Maar, Yeats veroordeelde Synge niet op artistieke gronden, en het pleit voor hem dat hij tijdens de rellen die naar aanleiding van *The Playboy of the Western World* losbraken, manmoedig achter Synge bleef staan.

In het begin had de Ierse nationalistische beweging uiteraard zeer enthousiast gereageerd op het *Abbey Theatre* - Ierse acteurs die Ierse producties brachten, mooier kon het al niet. Maar de stukken van Synge hadden van het begin af aan irritatie gewekt. 't Kon natuurlijk best waar zijn dat Ierse vrouwen soms overspelig waren, en dat Ierse priesters soms van hun geloof vielen, maar als je streefde naar een onafhankelijke Ierse staat, en altijd riep dat die zo volwassen was, dan was dit minder geschikte propaganda voor die goede zaak. En die propaganda, daar ging het toch maar om in de kunst.

Toen ging *The Playboy of the Western World* in première, en alle opgekropte nationalistische gevoelens braken los toen men zag hoe een jongeman zich van alle traditionele waarden wilde bevrijden, en daarvoor zelfs een moord op z'n vader over had. De jongen streed voor zijn eigen vrijheid, en zette zich daarin af tegen alles wat Ierland als collectief zo sterk maakte: de religie en de oude verhoudingen.

Avonden achtereen werd de tekst van het stuk door geloei in de zaal onhoorbaar gemaakt, buiten braken rellen uit, de politie kwam erbij, en de kranten hadden weer kopy genoeg. Maar de directie hield stand, het stuk bleef in productie, Yeats stelde zich pal achter Synge op. Zijn woede richtte zich tegen het publiek, tegen *my blind, bitter land*, en een aantal jaren later zou hij Synge in zijn bundel *Responsibilities* (1914) verheffen tot symbool van de kunstenaar.

Diezelfde zomer van 1907 wordt het stuk ook in Engeland opgevoerd, in Londen en in Oxford, en daar - waar het publiek geen weet heeft van eventueel toepasbare politieke waarden - wordt het met staande ovaties gehonoreerd. Dit is eindelijk de grote erkenning voor Synge als toneelschrijver.

En die erkenning komt net op tijd. In 1897 was er al een opgezette klier uit zijn hals verwijderd, en in dit jaar herhaalt die operatie zich. Maar in december krijgt hij last van pijn in zijn zij. Hij wordt onderzocht en men treft een niet meer weg te halen tumor aan - hij heeft nog hoogstens een jaar te leven.

Evening Herald / 31.1.1907.

In 1908 wordt zijn stuk *The Tinker's Wedding* wel gepubliceerd, maar niet gespeeld. The Abbey Theatre vindt het klaarblijkelijk toch iets te gevaarlijk om het op te voeren. Synge werkt keihard aan wat zijn laatste stuk zal worden: *Deidre of the Sorrows.* Bovendien voltooit hij het manuscript van *Poems and Translations.* Het zijn maar weinig gedichten, maar voor de tijd waarin ze geschreven werden uiterst opmerkelijk. Opnieuw door de spreektaal die Synge erin gebruikt, maar vooral door de zeer openlijk gebrachte sexuele motieven, en de uiterst actieve rol die de vrouw daarin speelt.

> May seven tears in every week
> from your well of pleasure leak...

schrijft hij in een gedicht aan zijn verloofde, de actrice Molly Allgood. Dat vond hij toch blijkbaar zelf ook iets te vrolijk voor publicatie in het Ierland van 1908, want in zijn bundel vervangt hij de tweede zin door woorden die iets symbolischer precies hetzelfde zeggen.

Alles wat hij schrijft, of het nu zijn gedichten, zijn toneelstukken, of zijn ervaringen op Aran zijn, leiden rechtstreeks terug naar zijn persoonlijke leven. Dat is zelfs het geval bij de *Translations.* Niet voor niets schrijft Synge in zijn voorwoord van *Poems and Translations*:

> Veel van de oudere dichters, zoals daar zijn Villon en Herrick en Burns, gebruikten alles van hun persoonlijke leven als materiaal, en de gedichten die op die manier geschreven werden, werden gelezen door krachtige mannen, dieven, en geestelijken. Niet alleen door kleine kliekjes.

Synge maakte vertalingen van de poëzie van Villon, Petrarca, Leopardi, en Walter von der Vogelweide, en het enige criterium dat hij bij zijn keuze aanlegde was: toepasbaarheid op zijn eigen persoonlijke leven, dat in zijn laatste jaren toegespitst was op zijn liefde voor Molly Allgood.

Synge's graf / M. Kuyper.

Zijn stuk *Deidre of the Sorrows* blijft onvoltooid, maar Yeats weet in samenwerking met Molly Allgood - zij zou de hoofdrol spelen, die geschreven was opdat zij schitteren kon - aan de hand van de manuscripten toch een volledig toneelstuk samen te stellen. Synge kon tevreden zijn. Alles wat hij altijd had willen zeggen komt in verhevigde vorm terug in zijn laatste verhaal: Deidre - de hoofdpersoon - verwerpt de wereld van conventies, om te zoeken naar emotionele vrijheid en geestelijke rijkdom.

De schrijver John Millington Synge wordt in januari van het jaar 1909 opgenomen in een ziekenhuis in Dublin. Op 24 maart zegt hij: ‘It's no use fighting death any longer’, en draait zijn hoofd naar de muur.

Maar de Aran eilanden???

Gisteren las ik in de krant dat tijdens het Ierland Festival in Londen een ballet-uitvoering van de *Playboy of the Western World* vertoond zou worden. Met muziek van de Chieftains. Over het voortbestaan van Synge en zijn werk hoeven we ons dus geen zorgen te maken. Maar de Aran Eilanden, hoe zou het daarmee gaan?, vroeg ik mij in 1978 af. En in oktober van dat jaar reisden M. - mijn vrouw - en ik af naar Ierland. We zouden bestuderen wat er over was

gebleven van de eilanden die Synge gezien had. Ik zou schrijven, M. zou foto's nemen. Nu, anderhalf jaar later, kan ik niet meer zonder de foto die links op mijn bureau staat. Een met zachte ecoline-tinten beschilderde zwart-wit foto is het, ooit op Aranmore genomen. Stug gras op de voorgrond, een uit losse stenen gestapeld muurtje waarachter een kleine binnenzee. Daarachter vaag iets van een duinenrij. Erboven staat een kleine witte zon, die zijn stralen met moeite door de nevel zendt. De zon is bedacht, stond niet op de foto, de zon staat in het Noorden, en zo legt de droom zich open: iedere keer als ik de prent bekijk slaan de golven van de reis loom tegen de boeg - oogleden zwaar van verlangen, het lichaam een schip dat danst en traag beweegt boven een onzichtbaar getij:

Door de ochtendschemering snelden we langs de kaden van Galway. We waren iets te laat gewekt, en het ontbijt dat onze vriendelijke gastvrouwe voor ons bereid had was zó rijk en overvloedig, dat we het niet durfden te laten staan. We moesten ons wel degelijk haasten. Het ‘Ms. The Bay of Galway’ lag al buiten de sluizen onder stoom, en de volgende boot zou pas over twee dagen afvaren. We trokken een laatste ademloze sprint en sprongen aan boord. De loopplank werd binnengehaald, de trossen losgegooid. Het was een oud schip, roest en rottend hout, maar stevig koerste het de haven uit - een zee vol stille golfjes tegemoet. Een kleine ronde man verkocht ons kaartjes: twee maal acht pond vijftig voor een maandlang geldig retour-biljet. We stelden ons op bij de achtersteven, om terug te knipogen naar de lichten van Galway die dansten rond de baan van schuim die het schip achterliet.

Rechts de omtrek van de heuvels van Connemara, links de bergen van Clare. Zo voeren we voort. We vonden onze lieve heer een weinig begaafd talent, maar mèt uitschieters. En door een daarvan voeren we nu. Helemaal op het achterste puntje van de boot stond urenlang bewegingloos een meisje - teder silhouet met vlechten. De rest van de opvarenden liet zich nauwelijks zien. Er waren zo'n vijf toeristen die af en toe naar buiten renden om een foto te maken en daarna snel de warmte van het kombuis weer opzochten. Daar zaten ook de drie vrouwen van Aran die hun eilanden weer in gingen. Want je gaat *into* The Aran Islands, leerde ik uit een boek.

Een half uur later kleurde de hemel boven het vaste land zich rose. Wolken hielden de zon nog verborgen - vreemde pluimen waren het, alsof ze in Ierland, net als wij vroeger, de dag nog zèlf moesten aansteken. Schemering trok van de bergen weg, langzaam ook van zee, en daar... ver voor ons uit, grauw als merkwaardig hoge golven aan de horizon, doemden drie eilanden op. Het licht klom en de eilanden kwamen naderbij. Met een laatste krachtsinspanning ontworstelde de zon zich aan de wolkendeken: de oogleden verbranden en altijd, altijd moet je blijven kijken. Een dunne nevelring deelde de zon in tweeën, een hand legde zich op mijn arm. Ik draaide me om, het was de hand van de man die ons de kaartjes had verkocht.

‘Sunrise over Galway Bay,’ zei hij.

Meer niet. Maar er was iets plechtigs in zijn stem, en vooral ook trots. Zijn zonen op het vasteland hadden de dag ontketend!

Beneden in de bar dronken wij koffie, met veel suiker en melk. We wachtten. Want zo hoort dat. Als eilanden al aardig in de buurt komen, moet je diep het schip ingaan en daar net zo lang wachten als je op kunt brengen. Het loont de moeite, want wanneer je na een poos vol spanning de trappen naar het dek oprent, zie je witte huizen fonkelen op grijze rots. De bergen van Clare en Connemara zijn ver weg, nevelig en zonder diepte - de eilanden glanzen en bestaan. Omdat je erheen gaat.

De lichten van Galway / M. Kuyper.

Er bestaat een theorie die zegt dat Galway Bay vroeger een meer was, een soort binnenzee die van de oceaan gescheiden werd door een smalle landstrook. Zó smal dat eens een woeste storm de wal doorbrak en er drie eilanden van overliet: *Inisheer* (het kleinste eiland), *Inishmaan* (het middelste eiland) en *Inishmore* (het grote eiland). Als je er vanaf Galway op aanvaart lijkt die stelling zeer aannemelijk. Je ziet de kleine afstand onderling: slechts drie mijl zijn de eilanden van elkaar gescheiden, en de afstanden tussen Inishmore en Connemara en Clare en Inishere zullen niet veel groter zijn.

We naderen, we naderen, meeuwen en aalscholvers zoeven langs, laag boven het water, de vuurtoren van Straw Island vlak voor de haven van Kilronan komt in zicht, en als je goed kijkt ook de pier (A op kaart). We staren neer in het water, grote eilanden lichtgroen wier drijven voorbij, onderbroken door duistere diepten. Dan, plotseling, zie je heel duidelijk het gaaswerk waarmee het speelveld is omgeven, de spelers trekken vaag de verte tegemoet. Vertaald: de donkere plekken zijn het wier, de lichtgroene de onwaarschijnlijke helderheid van een diepe zee.

> Tussen de bewegingen van de golven en de mist was eerst nog een lage kustlijn zichtbaar rechts van ons, maar verderop verloren we die uit het oog en viel er niets meer waar te nemen dan de mist die door het want kringelde, en een kleine kring van schuim (...) Binnen een uur of drie kwam Aran in zicht. Er verscheen een sombere rots die vanuit de zee schuin omhoog de mist inliep; toen we dichterbij kwamen, een post van de kustwacht en het dorp.

Zo voer Synge tachtig jaar geleden op Kilronan aan. Er bestaat een prachtige foto, in diezelfde tijd genomen, waarop tientallen kerels in afwachting van het stoomschip de pier bevolken. Ze dragen allemaal een hoofddeksel. Er staan ook wat jongens bij, en één vermetele vrouw heeft zich in de menigte gewaagd. Nieuwsgierigheid naar wat er zoal aan land zal komen; één kerel staat letterlijk met open mond te staren. Als je nu een foto nemen zou, werd die bevolkt door scooters, auto's en tractoren. De pier is niet zoveel veranderd, maar wel de achtergrond: waar op de oude kiek een enkel huis verloren op de rotsen staat, grijnzen de witgekalkte bouwpaketten je nu tegemoet.

Op dat moment beseften we haarscherp dat we niet van

boord moesten gaan, we moesten op de boot blijven en direct weer terugvaren. Immers, wie in een sprookje binnengaat wordt platgedrukt tussen de pagina's van het boek. Maar we deden het toch, en werden ogenblikkelijk gestraft.

Aan het einde van de pier stond een man met een paard en een wagentje.

Kilronan pier.

‘If wie wontit ee roid’.

Eigenlijk niet, maar onze bagage was zwaar, en ons huis leek zo ver weg. Dus laadden we de hele troep in, zochten zelf een plekje tussen rugzak en koffer, en keken toe hoe het paard werd aangezet tot een gestrekte draf.

‘C'mon! C'mon! C'mon!’ schreeuwde onze menner onafgebroken, en bewoog zijn zweep nogal neurotisch langs de flanken van het dier. Ik rijd nog liever in juni, als Sinterklaas verpakt op een stokpaard door de Kalverstraat, dan dat ik ooit weer in zo'n karretje stijg. We reden door een weinig opwindend dorp: Kilronan - wat toeristiek, café'tje hier café'tje daar, een kleine supermarkt, een fietsverhuurderij, en vlak voor ons de droeve paardekop die zich vastbeet in een plotseling wel zeer steile helling. Daar kwam de zweep dus goed van pas. Traag sleepte het dier welvaart achter zich aan. Gelukkig duurde het allemaal niet lang, na een kwartier stopten we voor het door ons besproken pension (B).

Ga nooit op kamers bij Mrs. Macdonagh!

Als Mrs. MacDonagh je een hand geeft vat ze dat heel letterlijk op: ze gééft hem alleen maar, wat je er verder mee doet mag je zelf weten. Razendsnel teruggeven dus. Daarna stouwde Mrs. D. onze bagage in een klein vertrek, en begon vervolgens tegen onze ruggen te duwen om te zien of ze op die manier ook òns nog de ruimte binnen kon krijgen. Dat lukte, de deur sloot zich achter ons.

En hier zit ik nu te schrijven, in een pisgeel gesaust jongenskamertje van twee-en-een-half bij drie, op een vies bed. Er hangt een heilige maagd aan de muur, het hart klopt aan een ketting om haar hals en is omgeven door een snoer van glazen kralen. Maar ach!, haar herte is er so sweer!, voor alle zekerheid houdt ze haar hand eronder.

Alles in dit huis is van plastic. En omgeven door oceaan, getij en stormen die in de loop van het aards bestaan zo menig oudoom, betovergrootvader en debiele halfneef ontveld en ontzield op het kiezelstrand deden belanden, staat hier op de

badkamer een grote, met vrolijk opspattend zeeschuim gedecoreerde fles *Sea Spray.*

In die badkamer bevindt zich nu de Oostenrijkse hippy die we zojuist aan het avondmaal ontmoetten. Met luide stem zingt hij een weemoedige medley uit het repertoire van Leonard Cohen, en dreunt daarbij met zijn hak het plafond aan diggelen. Hij laat het bad vollopen. Terwijl M. en ik zonder ook maar iets van het eiland gezien te hebben alweer over opstappen denken, hebben de Oostenrijker en zijn vriendin het in dit huis al veertien dagen volgehouden. Hoe, dat is ons een raadsel.

Het eten bestond uit bergen kool, twee bulten aardappelpuree, een dobbelsteentje vlees, ongewassen wortelen en een col koolraap van de tweede categorie. Wij zaten er wat ontgoocheld naar te turen, maar de Oostenrijker hief in triomf een potje groene drab, en sprak:

'Peppermint-Sauce... it neutralizes anything!'

Het eten wordt geserveerd door een enigszins mongoloïde damesbediende in rode skibroek. Zonder een woord te zeggen kwakt ze de gangen op tafel. Maar aan het einde van het maal waagt ze zich aan een huzarenstukje. Ze gaat er eens echt voor staan, brengt haar lippen in de juiste stand, en stoot dan de onsterfelijke woorden 'Tea or coffee?' uit.

'Yes please' zei de Oostenrijker, en legde huilend van de pret z'n hoofd op tafel. We keken verbaasd van de hippy naar het dienstmeisje, dat onbewogen haar vraag herhaalde:

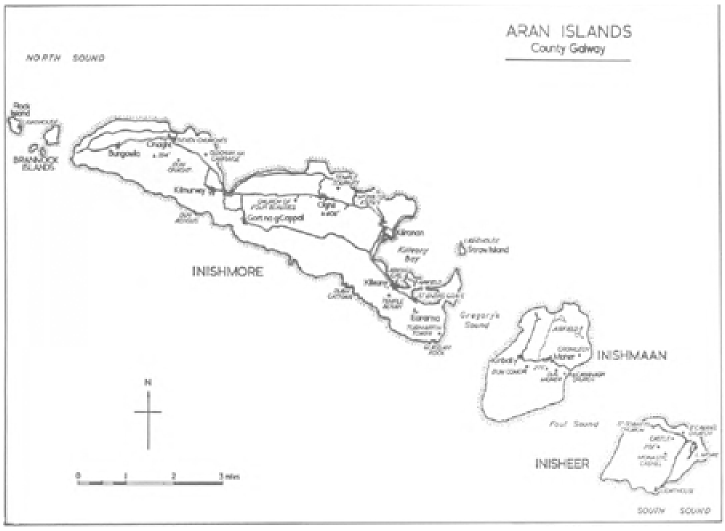
'Tea or coffee?'

Hikkend gaf de jongen zich over:

'Tea please...'

Zij waren gedurende de twee weken van hun verblijf hier de enige gasten geweest, en hadden na het eten nooit iets anders gewild dan thee. Om de verwarring compleet te maken verlangden wij koffie, en zagen toe hoe onze Oostenrijker zijn flesje pepermunt-saus met tedere gebaren in zijn broekzak schoof.

Nu zit hij in het bad, dat in dezelfde ruimte is geplaatst als de WC, dus we moeten buiten pissen. Dat levert geen problemen op, want buiten is het aardedonker. Toen ik net ging was er herrie bij de buren. Onder het licht van een buitenlamp renden twee meisjes giechelend en gillend heen en weer, opgejaagd en soms gevangen door een jongen. Het had iets van een kinderspel, maar het ging om de liefde, dat zag je zo. Een oude man kwam naar buiten en riep op vertoornde toon iets onverstaanbaars in het Iers. De jongen rende op hem af en begon hem met karate-bewegingen te bestoken. Terwijl de oude man zich verweerde snaaide een van de meisjes de pet van zijn hoofd en verdween ermee in de nacht. Even later - ik zat alweer binnen - werd een scooter gestart. Iedereen rijdt hier op scooters, ik weet niet waarom. Het geluid verdween in de verte, maar kwam al snel weer terug. Daar snort hij langs, twee meisjesstemmen gillen. Nu... nee, nú pas is het stil.

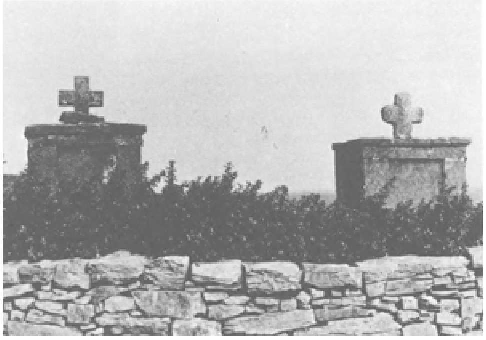


Op vinnige fietsjes

Het is duidelijk dat dit eiland niet beantwoordt aan de dromen die wij tijdens de heenreis koesterden. Er zijn geen oude verhalen of ze staan in de boeken, er zijn geen oude liederen of ze werden gisteren op de plaat gezet door folk-rock groepjes, en als je het woord *fairy* denkt op te vangen hebben ze het over de boot naar Galway. Daarom hebben wij onze droombeelden ingeruild voor een kranige ondernemingszin. We laten cultuur en bevolking achter ons, en storten ons op de natuur. Wij bestijgen heuvels en halfbergen op vinnige rode fietsjes.

Er zijn drie wegen op het eiland, ze lopen parallel aan elkaar, oost-west. De middelste is de hoofdweg, die is geasfalteerd en daarover gaan de auto's, de honda's, de paardenwagens en de tractoren. Slingerend, stijgend en dalend doet hij de dorpjes aan: Kilronan (Cill Rónáin), Oghill (Eochaill), Oatquarter (Fearann an Choirce) etc. Aan deze weg liggen ook de oude en nieuwe kerkjes, de scholen, de begraafplaatsen. En daar staan de kruizen.

Driehonderd meter klauteren en struikelen van de weg af ligt de ‘Teampall an Cheathrair Aluinn’, ‘The Church of the Four Beautiful Persons’. Een prachtnaam, die eigenlijk een betere bestemming dan een kerk verdient. De vier schone lieden zijn natuurlijk vier heiligen: Brendan of Birr, Fursey, Conall en Berchan. Ik ken ze niet, en ook het uitstekende boek ‘The Aran Islands’ van Daphne Pochin Mould weet niet meer te melden dan dat ze vanuit Aran de wereld bestookten met hun geloof. Het boek concludeert: ‘Waarom de kerk naar hen vernoemd is, en waarom ze zonodig “beautiful” genoemd worden, is niet bekend’.



... en daar staan de kruizen / M. Kuyper.

'that Is wonderbaarlijk wat een kolossaal aantal verlaten kerkjes je hier ziet. Meestal ontbreken alleen dak en vensters, de rest ziet er vaak nog heel bruikbaar uit - de los op elkaar gestapelde stenen lijken een stuk standvastiger dan het geloof zelf. Hoewel je daar op deze eilanden niet al te zeker van kunt zijn. Sinds St. Enda in het begin van de zesde eeuw Aranmore koos om er een klooster te stichten - op een plek vlakbij het huidige dorp Killeany - is er vanaf de eilanden een flinke stroom zendelingen uitgezonden om het

goede woord te prediken. Brendan of Clonfert was een van hen, de beroemde St. Brandaan, en ook de vier genoemde schone lieden. Sindsdien zijn de eilanden trouw katholiek gebleven, al zijn er nog volop sporen van het heidense geloof waarvan ook Synge in zijn boek overvloedig melding doet. Maar dat het bijgeloof er de oorzaak van is dat al deze kerkjes leeg staan, lijkt onwaarschijnlijk.

Kleine binnenmeertjes / M. Kuyper.

We reden door tot ongeveer halverwege de lengte van het eiland en sloegen daar rechtsaf om langs de noordelijke weg terug te keren. Er was een wondere wereld te befietsen: prachtige paarden, lieve zachte ezelbeesten, verlaten tienpersoons-kerkjes, kleine binnenmeertjes in voorjaarsgroen, smaakvol afgewerkt met zwanen, reigers en steltlopertjes, kleine oppertjes verbrand wier - *kelp* - en in onbruik geraakte kelp-branderijen.

Wier branden / J.B. Keats.

Wier voor de kelp / J.B. Keats.

Het verbrande wier is lange tijd een belangrijke industrie geweest op het eiland, en Synge schrijft er uitgebreid over. Na de stormen van herfst en winter werd het op de rotsen aangespoelde wier verzameld. Op mooie dagen werd het te drogen gelegd, en opgetast in oppertjes zoals wij er enkele zagen. Zo staan die daar tot juni. Daarna wordt het in de branderijen verbrand, een karwei dat zo'n twaalf tot vierentwintig uur onafgebroken arbeid inhield. Men was er niet zo goed in, schrijft Synge. Naar mijn mening ging er veel verloren doordat er té veel verbrand werd. Een *kiln* bevatte zo'n twee ton verbrande kelp dat losjes afgedekt met stenen afkoelen moest. Na enkele dagen was het dan zo hard als de rotsen van dit eiland, en moest het met behulp van koevoeten stuk worden gebroken voor het ter verkoop naar Kilronan

vervoerd kon worden. Van daaruit werd het naar het vasteland gebracht waar het o.a. aangewend werd bij de fabricage van zeep en glas. De prijs hing af van de hoeveelheid jodium die gemeten werd. In Synge's tijd bracht het vier pound de ton op, maar men herinnerde zich de goede tijden waarin zeven pound werd uitbetaald.

In een van de oude kelpbranderijen langs de noordelijke weg stond een ezel, zijn kop rustte op een half afgebroken muurtje. Hij was in een filosofisch gesprek gewikkeld met een oude man die op een grote steen tegenover hem zat. We reden iets verder, opdat de man buiten beeld zou blijven, en stapten af omdat M. een foto van branderij plus ezel maken wilde. Maar zoals alle dieren hier consequent doen, zo deed ook de ezel - hij draaide z'n kop af. M. heeft het met alle dieren geprobeerd: het paard, de ezel, de krom gehoornde schapen, de zwart glanzende stier... allemaal draaiden ze zich af als ze haar toestel pakte. En de raven vliegen op. Nu doen we het zo: M. zet het toestel op scherp - het dier draait z'n kop weg -, doet net of ze weer eens opstapt, en maakt dan razendsnel een foto van het opgelucht ademhalende dier. Toen ze de ezel op deze manier wilde foppen voegde zich plotseling een tweede man in de gespreksgroep, die pontificaal naast de ezel ging staan. M. vroeg zeer terecht of hij ook op de foto wilde, maar 'no no no' zei hij terwijl hij zijn armen bezwerend uitstak en een stapje opzij deed. Zodat hij de ezel aan ons gezicht onttrok.

We reden door. Langs het pad groeiden bramen, af en toe stegen we af om te plukken en te snoepen. Veel leverde het niet op, de meeste waren wel al zwart maar nauwelijks te eten zo zuur. Tot we een smal paadje naar rechts zagen Door de twee stenen muurtjes die langszij stonden was het klaarblijkelijk een ideale broeikas geworden, want de trossen hingen zwaar te lonken. We plukten en aten tot onze handen en lippen paars zagen van het sap.

Opeens stonden we alletwee kaarsrecht, precies tegelijk. We moeten niet verder gaan, dacht ik, en M. zei het hardop:

'We moeten niet verder gaan'.

We renden terug naar de fietsen, sprongen erop en sprintten weg. We beseften dat we een gevaarlijke val ontlopen waren - de Hans en Grietje-truc van de *fairies.*

De huizen op Aranmore / M. Kuyper.

's Avonds wandelden wij naar het dorp. We hadden besloten toch nog een aantal dagen op het eiland te blijven, maar wilden van pension veranderen. De vrouw van de fietsenverhuurderij had ons een adres ergens halverwege het eiland gegeven, als we maar niet vertelden dat we het van haar hadden. Het was zo'n klein eiland. Voor het postkantoor stond een telefooncel, en M. ging naar binnen om te bellen. Ze kreeg de operator die haar zei een bepaald aantal munten in de gleuf te werpen. Die had M. niet gepast.

'Wel, dan kom je binnen toch even wisselen', zei de operator, en zwaaide vrolijk van achter het raam van het postkantoor.

Het aanbevolen pension bleek zó gastvrij dat het vol zat. We besloten daarom nog één dag te blijven om het grote fort te bezoeken, en daarna over te steken naar het middelste eiland Inishmaan. Om dat besluit te vieren stapten we richting café.

De Ieren zijn aardig voor dieren. Zelfs de voerman die ons met paard en wagen en zweep naar ons onzalige onderkomen bracht, zagen wij later op een wel zeer steil weggedeelte naast zijn paard lopen en al meetrekkend het dier allerlei bemoedigende woordjes in het oor fluisteren. Een ander bewijs: het sterft hier van de honden en voor niet één daarvan ben ik bang! Het zijn dan ook volkomen ras- en aspiratieloze dieren die braaf naast hun baas meehobbelen om hem gezelschap te houden bij het werk op de schrale stukjes land. Ze blaffen nooit, want waken is overbodig op deze eilanden. Hier wordt niet gejat of verkracht. Wel subsidieert men drie agenten, maar die houden zich sinds jaar en dag onledig met het meten van de neerslag.

In *De Aran-eilanden* van Synge staat een verhaal over een man die zijn vader had doodgeslagen, en op het eiland bescherming zocht voor de politie. Met medeweten van de hele bevolking werd hij schuil gehouden in een kleine grot in de rotsen. Er was toen nog geen politie op de eilanden - en op Inishmaan, waar Synge's verhaal speelt, nòg niet - maar ze kwamen van het vasteland om hem te zoeken. De man hoorde de zware laarzen boven hem dreunen, beschrijft Synge dramatisch, maar ondanks verwoede pogingen werd hij niet gevonden. En dat was terecht, oordeelde het eiland. Hij was immers geen misdadiger? Hij had in een aanval van razernij gehandeld; en als men een storm op zee niet kan veroordelen, hoe zou men dat dan wel kunnen als er in een man een storm van razernij opsteekt? De wroeging die volgde was een voldoende straf, en toen de kans zich voordeed werd de man op een schip naar Amerika gezet.

Hoe de raven kusten

Ik schrijf dit binnen de muren van *Dun Aengus. Dun* is Iers voor ‘fort’, en Aengus is de naam van een prins van de *Fir Bolgs* - een wat geheimzinnige stam die, als je de verhalen mag geloven, zeer lang geleden heel Ierland bevolkte. Toen ze verdreven werden door een zoveelste invasie van vreemde zeden en gewoonten en hun dragers trokken ze weg, naar het Westen. Zo kwamen ze op de Aran Islands terecht, en daar bouwden ze zich een fort aan de rand van de oceaan. Die rand mag je heel letterlijk nemen - de Dun bestaat slechts uit drie muren, een hoefijzer. Er is dus een open kant, en als je daar op je buik gaat liggen kijk je 120 meter de diepte in, naar het tumult van de oceaan.

De muren van het fort zijn meters dik, en bestaan uit losse, geraffineerd op elkaar gestapelde stenen. Ze zijn ook zeker drie meter hoog, en de bovenste lagen zijn vastgemetseld. Aan het einde van de vorige eeuw kwam de Ierse regering namelijk op het idee de werkloosheid te bestrijden door middel van her-opbouw van de Duns. Het boek van Daphne Pochin Mould stelt terecht dat het spijtig is dat er gemetseld is, maar dat er als dat niet gebeurd was waarschijnlijk niets

van de Duns overgebleven zou zijn. Dan waren ze ongetwijfeld allemaal gesloopt en waren de stenen verdwenen in huizen, nieuwe kerken, of in de duizenden muurtjes die hun krankzinnige patronen aan dit eiland opleggen.

Bovenstaande werd vanmiddag geschreven, in de Dun, nu zit ik weer in de gele jongenskamer. Dit is dus de laatste avond, ook voor de Oostenrijkers, want toen zij na het avondmaal de vraag of zij thee dan wel koffie wilden opnieuw met ‘yes please’ beantwoordden, zei het meisje begrijpend ‘Tea?’ en verdween. De lol is eraf voor hen, zij gaan terug naar het vasteland, en wij zullen ons per piepklein trawlertje naar het middelste eiland begeven. Snel doorgeschreven dus nu - het is avond, wijn en duisternis zullen mij geleiden door een wondere wereld van zwarte hekserij:

Vandaag bezochten wij, als geschreven, Dun Aengus. We kozen de zuidelijke route - die feitelijk door het midden van het eiland loopt, de andere twee liggen nog noordelijker - om er te komen. Na honderd meter moesten we al van de fietsen af: een steile helling, losse ronde keien op een harde ondergrond. Het belemmerde de rondgang der pedalen. We merkten al gauw dat fietsen ook voor de rest van de tocht uitgesloten zou zijn, en we tilden de rode makkers op onze schouders. Het pad steeg en bleef stijgen, dit was de berg die je vanaf Galway Bay zag liggen. De andere twee wegen bogen er slim omheen, deze voerde recht over de top. En overal, overal muurtjes. Het Oostenrijkse meisje beweerde dat het was om de schaarse aarde tegen wind en erosie te beschermen, zelf ben ik van mening dat het steen-vrij-maken van een landje weinig zin heeft als je daarmee een landje ernaast opscheept met een dubbel aantal rotsblokken - gesteld dat je met het buurlandje ook nog plannen hebt. Dan kun je beter muurtjes bouwen. Zo'n probleem valt natuurlijk simpelweg op te lossen door het aan een bewoner voor te leggen, maar iedere werkelijkheid is saaier dan wat je kunt bedenken - je moet je weg niet plaveien met kennis. 't Zal daarom wel allemaal gebeurd zijn om een weddenschap, een wedstrijd tussen de drie eilanden: wie de meeste muurtjes bouwen kon in 2000 jaar.

Het pad steeg / M. Kuyper.

Hoe hoger we kwamen, hoe minder er groeide, en hoe rotsachtiger de weiden werden. Enorme grijze steenvlaktes strekten zich links en rechts van ons uit, in de kieren schoten varens op, er groeiden bramen en aantrekkelijk ogende zwarte bessen die we toch niet durfden eten. Hier en daar - als verrassing - een frisgroen, van rots gezuiverd stukje land waarop een eenzaam paard of een tweetal zwarte koeien hun toekomst herkauwden. Het pad steeg, zon brandde op onze kop, zweet brak uit en droop tussen de schouderbladen neer.

Eindelijk, eindelijk dan bereikten we de top. Vóór ons schemerden Dun Aengus en de eindeloze oceaan, achter ons de witte huizen van het dorp en Galway Bay.

Aan weerszijden golfden de omtrekken van de heuvels op het vasteland. En donders goed beseften we: zelfs als we morgen terug moesten naar huis, dan nog was deze reis geslaagd.

We daalden roekeloos door steenslag en weerbarstig licht. Een half uur later zaten we windstil verpakt in het Dun. Diep onder ons beukte de oceaan uit alle macht tegen de steile klif. Synge had gelijk toen hij schreef dat er een uniek soort licht over deze eilanden hangt. Waar je ook kijkt, overal heerst nevel. Nevel over het vasteland, de horizon, het water ... Maar die nevel zeeft het licht zodanig, dat een kwartsharde helderheid ontstaat die alles wat door afstand verdoezeld behoort te worden naar zich toetrekt. We zagen de drie eilanden, het vasteland en mijlen ver de oceaan. De wereld was klein, en binnen handbereik.

Zojuist werd ik in mijn schrijven gestoord, en miste ik een unieke kans om tot de geheimen van de eilandbevolking door te dringen. Onze kamer ligt naast de buitendeur, waarop plotseling geklopt werd. Heel bescheiden, ‘aaien’ kun je het beter noemen, gevolgd door nerveus gegiechel en gefluister. Het huis was stil, er volgde geen reactie op het kloppen. Dus toen er voor de tweede keer geaaid werd liep ik naar de deur en deed open.

Op de drempel stonden twee meisjes. Ze vroegen of Mr. MacDonagh ook thuis was. Er brandde in het hele huis geen licht meer, dus ik dacht van niet. Of het moest zijn dat hij al sliep.

‘Oh’, zeiden ze wat beteuterd, ‘we hadden hem willen vragen de dans te openen’.

Het was al na elven, dus ik stelde me er wonderwat van voor.

‘Is there a party?’ vroeg ik dan ook iets té hebberig.

‘Ay sir, but it's a Gaelic party’.

Ik knikte dat ik het begreep en sloot de deur. Direct besprong de wroeging me: dit was de grote kans waarop ik thuis, mijmerend aan de keukentafel, zo vurig gehoopt had. Violen, dans en oude liederen die eeuwenlang voor alle geile onderzoekers geheim gehouden waren! En ik had ze niet eens onder dwang weten te ontfutselen waar dat feest dan wel was! Van M. kreeg ik terecht de volle laag, we trokken onze schoenen en jassen aan en wandelden het hele dorp door. Maar van het feest geen spoor. Uit het café kwam verveeld geroezemoes, we hadden niet de minste lust daar binnen te gaan.

Vlak na onze thuiskomst ontmoette M. de oude heer Mac Donagh op de trap. Ze vertelde hem het gebeurde uitvoerig, maar kon zijn antwoord niet verstaan. Eén ding was zeker. Hij zei niet:

‘Jongens! Jassen aan, we gaan naar het feest!’

Hier zit ik dus, wijn en duisternis, de terugtocht van het Dun nog voor de pen: wij reden terug langs de noordelijke weg, dezelfde waar ons bramenplukken zo wreed verstoord werd. We naderden het bramenlaantje, en honderd meter ervoor zagen wij twee raven op een muurtje zitten. Ze wreven hun snavels teder en traag langs elkaar, ze kusten als mensen.

Toen ze ons zagen vlogen ze op, duidelijk geschrokken.

Niet omdat ze betrapt waren, maar omdat ze hun plicht verzuimden. Ze stegen snel, en daalden in glijvlucht naar het achterste gedeelte van het pad - om te wachten op argeloze bramenplukkers.

Met iets van triomf in ons lijf fietsten we verder, een kilometer ongeveer, naar waar de kaart de ‘formal infants burial ground’ aangaf. We zijn nogal fervente kerkhofgangers, dit was een buitenkans. Een hond langs de weg blafte me aan.

‘Hoi’, zei ik, en zwaaide. Toen pas zag ik z'n baas, die me met open mond stond aan te staren.

‘God bless you, sir’, zei ik, want dan krijg je gegarandeerd iets onverstaanbaar moois in het Gaelic terug. Maar deze keek me aan, en zei alleen maar:

‘Thank you’.

Voor ons lag een lage heuvel, waarvan de top omzoomd was door een stenen muurtje. Eén grote zerk stak daar hoog bovenuit. We reden langs de heuvel, op zoek naar een toegangsweg. Die was er niet. Ook rond de voet van de heuvel liep een muur, extra hoog leek die wel. Het gras erbinnen was diep groen en nergens bezoedeld met rotsblokken - alle stenen waren gebruikt om de toegang te versperren. Eén gat in de muur bood een mogelijkheid de heuvel te naderen. Daar hielden zeker twintig grote raven de wacht. 't Is een heilige plaats, die door de raven wordt bewaakt.

We besloten dan ook van onze poging af te zien. M. durfde het kerkhof zelfs van onze veilige afstand niet te fotograferen. We stapten op onze fietsen en reden naar het dorp terug. Nog één keer keken we om. We zagen hoe de raven, heel even maar, een zwarte wolk vormden boven de heuvel. Daarna verspreidden ze zich naar alle richtingen.

Naar Inishmaan

De boot uit Galway zou om kwart over elf arriveren, was ons verteld, en veel te vroeg stonden we op de pier. Samen met de Oostenrijkers, die vol stille jaloezie terugkeerden naar Galway - dat hadden ze zo afgesproken. Maar het idee om naar de kleinere eilanden te gaan had hen bizonder aangesproken. Gezamenlijk keken we over een stenen muurtje naar de nadering van het schip dat in een sluier van mist aan de horizon verschenen was, nog ver voorbij het kleine eiland met de vuurtoren.

Het water rond de pier was diep maar helder. Op de bodem glinsterden bewegingloos meterslange vissen die bij het aan land brengen van de netten blijkbaar overboord waren gegaan. Tractoren en auto's reden de pier op, mannen en jongens stonden in groepjes bij elkaar en praatten wat. De kleine trawler van het middelste eiland liep eerder binnen dan het grote schip. De kapitein klauterde aan wal, en werd door omstanders onmiddellijk op ons gewezen. Hij kwam naar ons toe, zei dat er plaats genoeg was, maar dat het allemaal nog wel even kon duren.

Inmiddels lag ook de boot uit Galway aan de kade, en was iedereen in actie gekomen. Een dikke priester klom gevolgd door een grijs poedeltje uit zijn Volkswagen, de menners van de kleine paardenkarretjes verdeelden de nieuw aangekomen reizigers broederlijk, en het losssen nam een aanvang: gevilde varkens in plastic zakken, tientallen flessen butagas, hout, complete kozijnen, een voetbalspel, matrassen, kratten Guinness, manden met brood, honderden eieren, emmers en teilen, een glimmend nieuwe rood-witte scooter, zakken kolen, accu's, dozen Hennesy Cognac, etc. Het was een enorm gesleep, waaraan vreemd genoeg alleen

de ouderen deelnamen. De jonge jongens groepten bij elkaar en keken toe, toonden vooral belangstelling voor de nieuwe scooter en diens eigenaar.

Een voetbalspel / M. Kuyper.

De mannen op de pier / M. Kuyper.

Eindelijk mochten we dan toch aan boord. Ik was de hele ochtend al wat nerveus geweest, al wist ik niet waarom. In ieder geval niet omdat de trawler zo klein was, want daar kun je alleen maar bang voor zijn - niet nerveus. Misschien was het omdat ik na de teleurstelling die het grote eiland ons gebracht had toch weer een vage hoop koesterde op Inishmaan iets aan te treffen dat rekening wilde houden met mijn dromen van vóór de reis. Was ook Synge niet daarheen gevlucht, tachtig jaar geleden?

'... heb ik besloten verder te reizen naar Inishmaan, waar het Gaelic meer de voertaal is, en het leven misschien het primitiefste van wat in Europa is overgebleven', schrijft hij. En hij werd niet teleurgesteld: 'De charme die de mensen daar delen met de vogels en de bloemen is hier vervangen door de angst van mensen die uit zijn op winst'. Waarbij men voor *daar* Inishmaan moet lezen, en voor *hier* Inishmore.

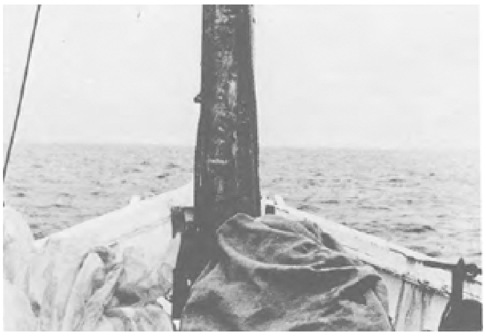
We waren niet de enige passagiers. Een jongen en een meisje, iets jonger dan wij, daalden na ons de ladder naar het bootje af. Die ladder was een soort van sjoelbak waarin ze dwarslatjes hadden getimmerd - uitglijden en doodvallen was er niet bij. Tussen gasflessen, eieren en bier - zie opsomming - zochten we een plek voor de bagage en voor onszelf, en probeerden ons in evenwicht te houden op de zwaar schommelende trawler.

Het schommelen werd beduidend minder toen de boot was afgevaren en op snelheid kwam. We zwaaiden uitbundig naar de Oostenrijkers op de snel kleiner wordende pier. Het eiland met de vuurtoren kwam naderbij, en nadat we dat gerond hadden voeren we in Galway Bay, ten prooi aan de elementen. Die waren ons goed gezind: kleine snelle golfjes kwamen langs, aalscholvers kwaakten dat de herfst een nicht was van Mrs. Flaherty die ooit gedanst had met een varken, en een papegaaiduiker kwam op de reling zitten.

'Voor 10 shilling spreek ik Nederlands', zei hij grijnzend.

Maar daar trapten we niet in.

Integendeel, het raampje van de stuurhut ging open, en een hand stak een fles Guinness naar buiten. We accepteerden, namen alle vier een slok en retourneerden de fles. Het werd koud, ik stond rechtop en dacht aan mijn grootvader die ooit gevaren had. M. probeerde voor de verandering foto's te nemen van de aalscholvers, maar ook zij maakten deel uit van het grote complot - iedere keer als ze wilde afdrukken verdween de vogel in de diepte.



... verdween de vogel in de diepte / M. Kuyper.

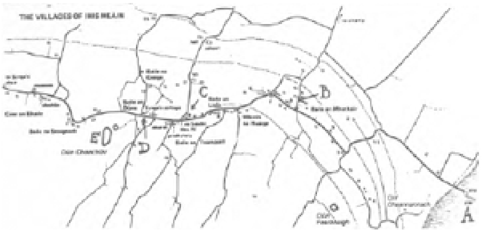
Het meisje naast ons begon de koude uit haar lijf te zingen. De verbroedering naderde. We boden elkaar sigaretten aan, ze kwamen uit Dublin, heetten Christine en Allen, en de kapitein van de trawler opende de tweede fles Guinness met z'n tanden.

Zo voeren we genoeglijk door de herfst. We zagen het grote eiland oplossen in nevelen, zagen het middelste eiland aan ons voorbij trekken, en het zuidelijke naderbij komen. Het was een rots die aan beide zijden gelijkelijk glooiend uit het water omhoog kwam. Op de top de ruïnes van een oud kasteel, een oude toren. Slechts twee eilanders wachtten ons op aan de pier, maar ziet, van het kleine zandstrand honderd meter verderop maakte zich een heuse curagh los. Het bootje danste hevig op de branding, en de jonge roeier had de grootste moeite z'n vaartuig in de richting van ons schip te sturen. Net toen hem dat enigszins lukte gooiden wij de trossen los en voeren terug, naar het middelste eiland waaraan wij een uur eerder voorbij gevaren waren.

Ruïnes van een oud kasteel / M. Kuyper.

Een heuse curagh / M. Kuyper.

Tweehonderd meter voor de pier werd de motor afgezet, en in een vloeiende stijl meerden we langszij de stenen kade. Op een smal trapje van glibberige stenen treden stond een grote kerel die onze bagage met geweld de pier op slingerde, en ons in één beweging op de treden plantte. We namen afscheid van de bemanning - de tocht bleek niets te kosten.



Toverrook

Voor ons lag een rotsig pad, aarde tussen stenen. Het leidde slingerend omhoog naar waar wat witte huisjes met rieten

daken tegen een donkere helling kleefden. Er was geen zon, ook was er geen sprake van het gefilterd zonlicht waarop deze eilanden patent lijken te hebben. Samen met de Dubliners sleepten wij onze bagage moeizaam langs het pad omhoog. Zij hadden een huisje gehuurd, wij moesten nog zien waar we terecht konden.

Bij het eerste huis vroegen we de weg naar het onderkomen van Allen en Christine - men wees ons de kroeg (B). Eerst dus maar daarheen - lager en Guinness - en omdat de dame achter de bar ons vertelde dat we gevieren de enige bezoekers van het eiland waren, schreven we onze namen en adressen op papiertjes. Het komische gaat er op de duur wel af, van al die buitenlanders die giechelend hun best doen onze naam uit te spreken. Ze namen wraak door ons de Keltische manier van groeten aan te leren: *Dia dhuit* als je één persoon ontmoet, *dia thioth* als het er meerdere zijn. Van eerdere bezoeken aan Ierland wisten we al dat *druscar* afval was, en *na caith tobaco* niet roken, zodat we nu al een aardig gesprek konden voeren.

Na een tweede glas trok ik erop uit om een van alle zijden aanbevolen guesthouse te zoeken. Dat van Mrs. Mulkerrin. ‘Verder de heuvels op’, zegt de waardin, ‘een bocht naar rechts, langs een beeld van de Here aan het Kruis, en daar’, zegt de man die ik ontmoet, ‘waar die kip op het hek zit, daar moet je zijn’. Ik klopte aan, en jawel, zij was Mrs. Mulkerrin. En een kamer had ze ook

De kamer is in het bezit van twee bizonder kleine raampjes. Een daarvan ziet uit op kleine muurtjes die een groene heuvel in stukken delen, het andere op *Synge's Cottage* het huis waarin hij gedurende zijn bezoeken aan het eiland verbleef. Er rijden wat tractoren en scooters voorbij buiten, maar ook een jongeman die schrijlings op een met twee manden bepakte ezel rijdt. 't Begint al donker te worden, beneden in de keuken rammelen de deksels in het Keltisch op de pannen - er is niets van te verstaan.

Toen Synge hier ronddoolde zette de *Gaelic Leaugue* zich vreselijk in om de Ierse taal te bewaren, althans iets terug te winnen van wat verloren was gegaan, door wekelijks lessen te organiseren. Er was niet al te veel animo voor, maar ziet, wat zelden lukt is hier gebeurd: de strijd is gewonnen, Iers is de taal waarmee de kinderen zowel thuis als op school worden opgevoed. Engels is naar de tweede plaats gezakt. Maar ze spreken het gelukkig wel allemaal.

Het Iers kòn ook niet verloren gaan. Een oude eilandbewoner vertelde Synge:

> Het kan niet uitsterven, want er is op het hele eiland geen familie die kan leven zonder een stukje grond om aardappelen op te verbouwen, en voor alles wat ze op dat stukje grond verrichten kennen ze alleen de Ierse woorden. Op hun nieuwe boten - hun hoekers - varen ze in het Engels, maar in hun curagh varen ze al vaker in het Iers, en op de akkers hebben ze uitsluitend het Iers. Het kan nooit uitsterven, en als de mensen zien dat het terugloopt, zal het herrijzen, als de vogel Phoenix uit zijn eigen as.

M. zegt dat het tafeltje waaraan ik nu zit te werken vast en zeker dezelfde is als dat waaraan Synge destijds zijn aantekeningen schreef - in een onnadenkende bui door de buurvrouw verderop geruild voor een set haarkrullers. 't Is een aardige gedachte.

We hadden afgesproken nog diezelfde avond de Dubliners op te zoeken in hun huisje, en na het eten stapten we de deur uit. Eens worden alle krankzinnige gezegdes waar: we konden letterlijk geen hand voor ogen zien. Geen

straatverlichting, en maan en sterren waren niet in staat hun licht door het wolkendek naar deze eenzame rots te zenden. In de verte glansden verlichte vensters, maar hoeveel bochten scheidden ons? Waar stond het kruisbeeld? Waar dook de weg de diepte in?

Als vriendjes - de armen over elkanders schouders geslagen, wat komen moest mocht komen, we waren onversaagd - wankelden we de nacht tegemoet. Het regende, en halverwege flikkerden we inderdaad de heuvel af. Dat was dus meteen de bocht. Driehonderd meter, wisten we, scheidden ons nog van de pub. Het was zo donker, dat ik schrok van alles wat ik wèl zag. *The fairy-host was here.* Maar we haalden het, en vroegen in de kroeg de weg.

Of we geen licht bij ons hadden? Dat was ongehoord, en niet voor herhaling vatbaar. Er werd ons een zaklamp in handen geduwd die we tijdens ons verblijf op het eiland wel mochten lenen. Weer buiten probeerde ik hem direct uit, recht de lucht in. Een felgele kegel stond scherp en onwankelbaar rechtop, zeker twintig meter hoog. Nergens was een ander licht dat hem zijn kracht betwistte.

Ik richtte hem op de weg, we begonnen te lopen. Eerste weg links, die tweehonderd meter aflopen, en dan zouden we het licht zien. Maar wat is een weg, een oprit, een pad? Daar weet een zaklantaarn het antwoord niet op. Na een halve mijl achter ons licht te zijn aangehobbeld keerden we verslagen terug. Vlak voor de kroeg liep een smal pad de nacht in. Een vrouw kwam ons achterop - we zagen alleen haar schoenen, zij zag alleen de onze, je schijnt iemand nu eenmaal niet in de ogen - en wees ons de weg.

Achter de fletsgeel verlichte vensters van het belachelijk vastelanderige bungalowtje kregen we een handdoek om onze koppen te drogen, en strekten we onze voeten behaaglijk naar het vuur in het kolenfornuis. Alles ging zoals eens lang geleden door een wijze man is voorgeschreven: we wisselden informatie uit over hoe verschillend de dingen in verschillende landen wel niet gaan. Van huis weglopen, Sinterklaas, kunstgebitten, paardenraces, spinnen en de angst daarvoor, niets bleef onbesproken. Toen er voor de derde maal water in de theepot werd gegoten begreep ik dat er voor die avond weinig onder de kurk zat, en aanvaardde aarzelend mijn eerste joint sinds jaren.

Per slot van rekening had ik, hoewel ik dapper tot in de ingewanden van de nacht was afgedaald, de fairies niet gezien. Misschien kon deze toverrook hen uit hun paleizen lokken. Maar hoe ik op de terugtocht ook speurde, geen witte paarden reden mij voorbij. Niemand wilde een balspel met mij spelen, de rotsen bleven op hun plaats. Het regende bizonder hard. Ik wierp m'n capuchon af en stak m'n kop in de wind. Ik danste met de fairies, maar de fairies bleven binnen.

> Toen Lucifer zichzelf in de spiegel zag, dacht hij dat hij de gelijke was van God. Daarop wierp de Heer hem de hemel uit, en met hem alle engelen die aan de kant van Lucifer stonden. Terwijl hij ze 'eruit trapte' vroeg een aartsengel hem enkelen van hen te sparen, en zij die nog vielen zweven nog door de lucht. Zij hebben de macht schepen te doen vergaan en het kwade uit te zaaien in de wereld.

Zo legde de oude Mourteen aan Synge de katholieke verklaring van de fairies uit.

Als de poëzie faalt grijnst de statistiek:

Onder de veelbetekenende kop *From Curagh to Honda* publiceerde de RTE Guide in januari 1977 de volgende gegevens over het eiland Inishmaan:

Het eiland is 3 mijl lang, en 1 1/2 mijl breed, en op die luttele vierkante mijlen bevinden zich muurtjes van los op elkaar gestapelde stenen die tezamen een lengte van 3000 mijl hebben. Er zijn 254 inwoners, 39 fietsen, 3 tractoren, 10 honda scootertjes, en 6 telefoons. Er is een dame met telefoonnummer 1 - dat geeft een zeer verlaten gevoel. Voorts is er een kroeg, en dáár kruipt een rode Volkswagen aan ons raam voorbij. Deze voeg ik persoonlijk en bij deze toe aan de statistiek.

In tegenstelling tot de mensen op het vasteland van Ierland hebben de bewoners van de Aran Eilanden goede tanden en kiezen, bij 37% komen nooit verstandskiezen op, ze wegen minder dan de vastelanders maar zijn gemiddeld één centimeter langer, en nergens in Ierland werden zulke lange neuzen gemeten als op Aran.

Gezonde mensen, en ook wij hebben een conditie opgebouwd die niet meer met één vinger omver te duwen is. Verweerd door opspattend schuim, oogverblindend wit zonlicht en een straffe oceaanwind wandelen wij blozend rond. Geen drank, dus de dromen kwamen terug, en lieten zich ook vangen in woorden. Vooral M. is er sterk in: gisteren viel ze al om half acht in slaap, en vanmorgen werd ze om half negen wakker als Willeke Alberti, kunstmatig bevrucht met het zaad van Van Agt. Die had een nakomeling nodig om in aanmerking te komen voor een hoge functie in Spanje. Het kind werd geboren. Het was een bloederige, blauw dooraderde bal. De Spaanse Edelen juichten. Dit wat betreft de statistiek.

Het is zondag. Het witte kerkje aan de overkant weerkaatst het zonlicht. Er staat een stevige wind, de lucht is helderblauw met witte wolkenpluimen. Naast de kerk staat een wat zakelijk uitgevallen huis waarin de priester woont. Een half uur geleden zag ik een kerel met zwart krulhaar het pad naar het huis oplopen. Met een zware hurley-stick sloeg hij in een flitsende beweging een bloem van z'n steel. Daarna nam hij een sleutel uit zijn zak en opende de deur. Het was de priester. Er is veel te zien vanuit ons raam. Nog geen tien minuten geleden zag ik M. met een emmertje naar de tegenover de kerk gelegen pomp lopen. We hadden zo'n zin in koffie, maar het water was op.

Ontbeten hebben we nog niet. Toen ik vanmorgen vroeg naar beneden ging om me te wassen - er was geen water - vroeg Mrs. Mulkerrin of we ontbijten wilden of dat ze naar de mis kon gaan. Zo gauw ik in Ierland ben ben ik overtuigd katholiek, dus dat laatste was uitstekend. En nu zitten we - M. met de camera in aanslag - voor het raampje dat uitzicht geeft op de kerk, en gluren naar de mensen die daar in kleine groepjes naartoe lopen. De vrouwen dragen prachtige shawls - de klederdracht is hier niet streng als bij ons, maar juist vrolijk, misschien als tegenwicht voor de grijze rotsen en de grijze oceaan. De mannen maken riemen in felle kleuren, geweven op een manier die sterk aan Indiaanse kunst doet denken.

De kerkgang hier is sympathiek geregeld. Niks geen oorverdovend klokgelui. Misschien omdat er geen concurrentie is. Iedereen is vreselijk katholiek. In de kamer beneden waar we eten staat een ongelooflijk ratjetoe aan heilige beelden, ikonen, prenten van pausen, groetjes uit Chicago, ESSO-kalenders en geborduurde poezen. Natuurlijk hangt er ook een groot schilderij van St. Patrick, beschermheilige van Ierland - slangenvertrapper van beroep. Iedereen bezoekt dus trouw de kerk: groepjes vrouwen, groepjes mannen, en een enkele keer een man en een vrouw samen. Maar die lopen dan nooit naast elkaar. De een loopt altijd een meter of twee achter de ander.

Vijf minuten voor de mis begint komen twee keurig in het pak gestoken misdienaartjes naar de pastorie, om de in een donkerblauwe schipperstrui gestoken priester op te halen. De vrouwen zitten al lang in de kerk, de mannen leunen als oude nozems pijpjes rokend buiten tegen het muurtje rond de pomp.

Tot voor kort hadden ze geen eigen priester op dit eiland, die moest iedere zondag - en bovendien als er iemand op sterven lag - van het grote eiland gehaald worden. In het boek van Synge staat een mooi verhaal over een zondagse ontmoeting met de priester: Synge ligt lekker in het zonnetje te roken op de warme stenen van het fort hier vlak tegenover ons huis, als de priester op hem af komt lopen. Hij komt net van het andere eiland, is kletsnat van het water dat tijdens de overtocht over hem heen gekomen is, en heeft nog niets gegeten. Hij moest immers vasten tot na de mis? Dat betekende voor hem: van 's morgens vroeg tot na de eerste mis èn de overtocht van drie mijl, èn de volgende mis. Hij zag Synge daar zo lekker liggen, en vroeg:

‘Heeft U vanmorgen wel in Uw bijbel gelezen, Mr. Synge?’

‘Nee’, zei Synge waarheidsgetrouw.

‘Begob, Mr. Synge. Als U ooit in de hemel mocht komen zult U zich rotlachen om ons allemaal’.

Dus toen we na de mis de drommen weer langs hadden zien trekken, en ontbeten hadden, staken M. en ik de weg over en beklommen de heuvel naar de dun (E). Historici schatten dat er ooit zo'n 40.000 van dit soort forten in Ierland zijn geweest, maar van slechts 100 zijn gedeelten blijven staan. Tientallen lage muurtjes waren in ringen rond het fort gedrapeerd, waardoor we de ingang niet konden vinden.

We ontmoetten een man die ons de weg kon wijzen. Waar we vandaan kwamen. Holland, dat was een heel eind weg. Zelf had hij nooit een stap op andere grond gezet dan op de grond van Inishmaan, hij keek heel gelukkig toen hij dat vertelde. Toch zou hij wel eens op reis willen, één keer, om het geluk te leren kennen van de terugkomst op het eiland. Hij wees ons de ingang.

We zochten ons een beschut plekje op de muur, zo'n plek waar Synge *used to lie*, *drowsily smoking on the old stones.* We staken een sigaret op en keken om ons heen.

> Als ik van bovenop deze muren in het rond kijk kan ik practisch aan alle kanten de zee zien, die zich uitstrekt naar verre bergketens in het noorden en het zuiden. Onder me aan de oostkant ligt het enige bewoonde gedeelte van het eiland, waar ik rode figuren om de huisjes heen zie scharrelen, die zo af en toe een flard van een gesprek of van een oude eiland-melodie naar mij omhoog zenden,

schreef Synge rond 1900. Er is maar weinig veranderd.

Nog steeds wonen de mensen uitsluitend aan de oostkant, door de heuvelrug die dwars over het eiland loopt beschermd tegen de stormen uit het westen, en nog steeds scharrelen rond de huisjes de vrouwen met hun rode rokken en bont gekleurde doeken rond hun schouders. Alleen moeten ze nu af en toe opzij springen om de als totall loss vermomde Volkswagen door te laten.

Maar we keken niet naar het dorp, we staarden ons blind

op de zon die in zijn rode pyama op de heuvel stond, en naar de lakens van het water rondom. Links de doorgang tussen dit eiland en het zuidelijke, rechts het water naar het grootste eiland - 'Aranmore leek te slapen op een spiegel', overtrof Synge zichzelf - voor ons de oceaan, en achter ons de Baai van Galway. In de verte zagen we de nevelige heuvels van Clare, waar een fel zilver licht vanaf rolde, over het water van de oceaan naar ons toe.

We keken naar de stenen muurtjes en de kleine schuren die tot harde, donkere silhouetten werden. Door de gaten in de muren priemden felle lichtbundels. We zaten op een gedeelte van de muur waarvan het binnenste stuk hoog gebleven was, terwijl de buitenste rand was afgebrokkeld, zodat die binnenkant ons uit de wind hield, en we rookten en keken en rookten en keken tot we duizelig waren van het licht dat als een enorme vis uit de oceaan opsprong. De nevel boven Country Clare verdichtte zich, de zon verdween achter het eiland, het werd koud. We daalden naar de wereld, liepen met de hoed in de hand langs Synge's Cottage, en gingen aan tafel bij Mrs. Mulkerrin.

Mrs. Mulkerrin

'Als je weerkomt', zegt Mrs. Mulkerrin, 'kom dan in het voorjaar. Als ik er nu al aan denk hoe vroeg ik opsta dan, om aan het andere einde van het eiland de koe te melken - hoe de bloemen dan net open zijn gegaan in de wei, de kleuren, en de geur die dan over het eiland hangt'.

Een Mrs. Mulkerrin / M. Kuyper.

Ze is in Amerika geweest toen ze jong was, heeft er als dienstmeisje gewerkt. Zo weet ze alles van de luxe, en vooral waarom die overbodig is. Televisie en telefoon dringen langzaam tot het eiland door. Ze kent het al, ze doet er niet aan mee. Er staat alleen een piepklein radiootje beneden in de woonkeuken. Daar luistert haar man naar, klein weggedoken in een grote stoel, pet op z'n kop, pijp in z'n mond.

Iedere middag tussen twee en vier is hij daar aan te treffen, onstuimige muziek van fiddles en fluiten, onderbroken door opgewonden Iers. Sportverslagen denk ik, maar ik schrijf hier: poëzie. Ik schat hem een stuk ouder dan zijn vrouw, die rond de vijftig is. Dat leerde mij een eenvoudige rekensom:

Gisteravond laat wilde ik zo zacht mogelijk naar beneden sluipen om niemand te storen door mijn gang naar de wc, maar mijn behoedzaamheid was overbodig. Mrs. Mulkerrin was in de kamer naast ons doende twee bedden op te maken. Ze verwachtte nieuwe gasten de volgende dag, en schakelde geheel zonder tussenspel over op de dag die achter ons lag, en hoe prettig die geweest was. Ze had een bezoek gebracht aan de tandarts op het noordelijke eiland, en was slechts op één gaatje betrapt.

In Amerika kwam ze voor het eerst in aanraking met het verschijnsel tandarts. Ze was toen voor in de twintig. De vullingen die daar ingezet waren hielden het vijfentwintig jaar uit, maar toen ze zich een aantal jaren geleden in Galway liet controleren bleek onder de vullingen alles verrot en moest er getrokken. In wat er na die slag was blijven staan was nu één gaatje aangetroffen. Zo oud was ze dus nog niet, rond de vijftig, maar als de tijd haar krombuigt zal wijsheid haar ten deel vallen - alle tekenen wijzen daarop.

Het is toch merkwaardig. De mensen op dit eiland doen alles zelf; ze leven zoals moderne, door hun ouders vakkundig verknipte hippies dat graag zouden willen, maar nooit zullen kunnen: ze kweken hun eigen aardappelen en koken die in de schil, ze houden hun eigen vee en pluimvee, bakken hun eigen brood - er had iets meer zout in gekund - en halen van hun kleine, op de kale rots veroverde landjes genoeg uien, kool en wortelen om een maaltijd uit samen te stellen. Als dessert zijn er de bramen aan de struiken die als bezeten tegen de kleine muurtjes opklauteren, en melk en boter leveren al helemaal geen problemen op - prachtig dof-glanzende koeien bevolken de heuvels. Kortom, alles zoals de jonge dromer uit de Randstad het zich, nadat hij als een touwtrekker zijn zesde joint verslonden heeft, voor zijn geestesoog tovert.

Vijf jaar geleden kwam de telefoon - maar die kwam op de fiets - gas wordt nog steeds in flessen van het vasteland aangevoerd, heel misschien dat er binnenkort stromend water georganiseerd kan worden, en de electriciteit is er nog maar zo kort, dat je in alle huizen nog de gaslampjes ziet hangen. De kousjes erin zijn pas een paar maanden geleden definitief gesneuveld.

Maar hoe primitief de levensomstandigheden ook mogen zijn, als men naar de tandarts moet, is daar het vliegtuig. Een heel kleintje, waarvoor op ieder eiland een landingsbaan is aangelegd (F). Zo onderhoudt het de verbindingen tussen de eilanden onderling, en tussen de eilanden en Galway. Er is geloof ik geen sprake van een vluchtschema, als er genoeg passagiers zijn wordt er gevlogen, en als je het dus handig inpikt is het mogelijk om 's ochtends van Inishmaan naar Inishmore te vliegen, en laat in de middag terug te keren. Dat deed onze gastvrouw gisteren, en vol verrukking vertelde ze hoe prachtig het geweest was om na al die jaren weer eens op het grote eiland te zijn. Ze heeft daar nogal wat familie

wonen. Ik begreep er maar weinig van - met de trawler die ook ons vervoerd had ben je zo binnen een uur op het andere eiland, met het vliegtuig gaat het nog sneller. Makkelijker kan het haast niet. Maar ze was er in vijf jaar niet geweest.

Vandaag wandelden M. en ik langs de hoge kliffen die dit eiland aan de noord-westzijde begrenzen en keken uit over Gregory's Sound, het water dat dit eiland van het grote scheidt. We wisten dat het drie mijl breed moest zijn, maar de helderheid die over het water en de eilanden hing maakte dat het niet meer dan een kilometer leek, zo scherp zagen wij de witte huizen op de tegenover ons liggende heuvelrug. Mrs. Mulkerrin zou dus best eens in de week op een afgesproken tijdstip naar de kliffen kunnen lopen om met een grote witte zakdoek naar haar familie aan de overkant te zwaaien. Maar nee, met de pont over het IJ... maar in vijf jaar niet gedaan.

't Is avond, een koude wind jaagt om het huis, maar we hebben vijf dikke dekens voor de nacht, waaronder M. vreemde verhalen blijft dromen. Vannacht liet onze gastvrouwe haar vol trots een boekje zien: *Kapitein Rob in Rusland.* Het verhaal begon op Inishmaan, in dit huis. Ik zit boven, in onze kamer, met een dikke trui aan achter de typmachine. Beneden in de woonkamer zitten de heer des huizes en een buurman met hun petten op naast het grote kolenfornuis te lezen en te roken. Mrs. Mulkerrin zit aan de grote tafel, ze schrijft een brief. M. zit tegenover haar en schrijft aan haar jarige vader. Er wordt niets gezegd - hier heerst vrede.

De revolutie

De nieuwe gasten zijn gekomen, rond het middaguur klonk er beneden een opgewonden geroezemoes van Iers en zo mogelijk nòg minder verstaanbaar Engels. Wat er gezegd werd was blijkbaar zó grappig, dat we Mrs. Mulkerrin - die gewoonlijk toch aan haar ogen en mondhoeken genoeg heeft - enkele malen hardop hoorden lachen. Daarna volgde gestommel de trap op, gestommel in de kamer naast ons, gestommel de trap af en de slag van de buitendeur.

Wij hadden met de Dubliners afgesproken dat we die avond bij hen zouden eten, en zo liepen we de eerste kans op kennismaking mis. Rond een uur of tien 's avonds keerden wij huiswaarts en troffen Mrs. Mulkerrin nog wakker. Of de nieuwe gasten gearriveerd waren, vroegen we hypocriet.

‘Ik hoop niet dat ze al teveel lawaai maken als ze terugkomen uit de kroeg’, zei ze bezorgd. Maar toen bleek dat wij daar weinig om gaven brak de trots door in haar ogen.

‘Heb je dat oude huis vlak naast de pub gezien?’ vroeg ze. ‘Daar gaan ze een hele nieuwe dakbedekking op maken, op een heel andere manier dan wij het altijd gedaan hebben, het blijft zeker dertig jaar goed’.

Alle daken op de eilanden zijn van stro, dat op een vernuftige wijze aan de dakspanten vastgenaaid wordt. Dit schijnt de tijd van het jaar te zijn waarin dat gebeuren moet, want op het grote eiland had ik overal kerels schrijlings op hun dak zien zitten werken - driftig in de weer met stro, touw, en lange dunne latten die blijkbaar als een soort stopnaald dienst doen. Daarmee naaien ze de grove touwen over het stro, de touwen blijven als een haarnetje zichtbaar.

> John Synge beschreef het in zijn boek als volgt:
> Van ons eigen huis is het dak net bedekt - dat wordt ieder jaar opnieuw gedaan. Het draaien van het touw vindt meestal op de weg plaats, en

soms als het weer onbestendig is ook in de keuken. Twee mannen zijn meestal samen aan dit werk bezig. De ene bewerkt het stro met een zwaar stuk hout, terwijl de tweede het touw vormt waarvan een jongen en een meisje het grootste deel knopen, met behulp van een gebogen stok die speciaal voor dit doel gemaakt is.
Als het regent, en het werk binnen gedaan moet worden, loopt degene die aan het knopen is geleidelijk aan de deur uit, het laantje door, en soms zelfs nog een akker of twee verder. Er is een grote lengte vereist om een hecht netwerk te kunnen vormen dat over de hele dakbedekking gespannen kan worden. Ieder touw is vijftig meter lang. Als dit werk in de helft van de huizen van het dorp wordt verricht, biedt de weg een merkwaardige aanblik, en moet je je een weg banen door een maaswerk van geknoopte touwen die aan beide zijden uit de donkere deuropeningen komen en de velden inlopen.
Als er vier of vijf enorme touwballen klaar zijn, wordt er een soort dakbedekkingsfeest georganiseerd. Op een morgen nog voor zonsopgang komt men naar het huis, en het werk wordt met zoveel energie ter hand genomen, dat het meestal binnen een dag voltooid is.

Zo ging het tot nu toe in zijn werk, maar sinds de nieuwe gast van Mrs. Mulkerrin gearriveerd was zag het eiland er anders uit. Hij was door heel Ierland beroemd om zijn manier van dakbedekken, vertelde onze gastvrouwe. We wensten haar welterusten, en gingen naar bed. We zouden wel zien.

Niet veel later kwamen de gasten thuis. Ze praatten nog wat, niet luid, en vielen in slaap. Ik lag nog wat te lezen, en hoorde in de andere kamer plotseling een enorm snurken. En... luistert allen, M., die allang sliep, draaide zich op haar rug, en antwoordde met een zacht, melodieus geknor. Zo voerden zij en de vreemde gast, slechts gescheiden door een dun houten wandje, een uiterst onderhoudend gesprek.

Dak bedekken / J.B. Keats.

Jack the thatcher

Vandaag kwamen we na een lange wandeling langs de kust terug in het dorp. We waren van plan een klein glaasje te nemen in de kroeg, maar net voor we daar aankwamen moest er nog een foto genomen worden. Van een oude witte cottage, waarvan het donkere dak begroeid was met wilde planten en onkruid in velerlei tinten voorjaar.

We liepen door, en zagen dat het dak aan de andere kant diep was uitgespit. Want wel leggen de mannen ieder jaar een nieuwe strolaag op hun dak, maar de oude laag verwijderen, daar doen ze blijkbaar niet aan. Het gat in het stro was zeker een halve meter diep, en nog zag je de spanten niet. Tegen het muurtje aan de overkant van de weg stonden een paar mannen geleund die geïnteresseerd naar het dak keken, en naast het huis stond een jongeman die ons vriendelijk groette.

We dronken onze gin, en wandelden naar huis, waar het kolenfornuis roodgloeiend stond. Met op de plaat dampende schalen. Dat wisten we.

Net toen we ons door de gigantische berg lekkernijen hadden heengewerkt - een geheimzinnige soep die de hele dag al had staan trekken; een bord vol vlees dat voortreffelijk smaakte, maar waarvan we de afkomst niet durfden te vragen omdat je hier van die lieve ezeltjes hebt; een schaal vol ongeschilde aardappelen, worteltjes en ui; een kommetje vla met door onszelf geplukte bramen; plus van die mierzoete gele eiercakejes - en de koffie voor ons werd neergezet, kwamen de nieuwe gasten de eetkamer binnen.

We wilden bescheiden opstaan om onze koffie boven op te drinken - het leek ons minder prettig eten met twee toeschouwers - maar daar kregen we de kans niet toe. De jongeman die we naast het huis hadden zien staan stelde zich voor als Martin, en wees op de oude grijze man die met hem binnenkwam. Jack, the thatcher. Jack mompelde iets onverstaanbaars en verdiepte zich in z'n soep.

Wij dronken koffie, de anderen aten, en er ontwikkelde zich iets als een gesprek. We hoorden dat Jack zestien kinderen de wereld in geschopt had, door het hele land trok om daken te bedekken met het riet dat in zijn woonplaats aan de Shannon overvloedig voorkwam, dat er die dag zeker vijftien kerels zwijgend naar zijn werkzaamheden hadden staan kijken, en dat hij ze de methode best wilde leren. In die volgorde. Er was alleen zo weinig riet op Inishmaan.

‘Loont het eigenlijk nog wel de moeite, dat nieuwe dak?’ vroeg ik. ‘De hele zaak heeft iets van een ruïne’.

Dat was natuurlijk weer geen goede opmerking, want Martin bleek de fonkelnieuwe eigenaar van de zaak. Samen met een paar vrienden had hij het huis gekocht, en de muren waren nog prima. Jack zei het zelf. Dat was zo'n beetje het enige verstaanbare wat Jack die avond zei, terwijl hij toch vaak aan het woord was. We deden vreselijk ons best om althans te begrijpen waar het over ging, maar tevergeefs, terwijl hij toch Engels sprak. Het eerste half uur vroegen we de hele poos of hij nog eens wilde herhalen wat hij gezegd had, waarna Martin te hulp schoot, maar dat werd op den duur ook vervelend. Daarom letten we goed op de intonatie in Jacks verhalen. Vaak kon je zo wel horen dat er een goede grap op komst was, zodat je op het juiste ogenblik met een gulle lach kon invallen. Maar soms lukte dat ook niet, en de stiltes die dan vielen waren pijnlijk.

Synge kwam destijds naar de eilanden om met de mensen te praten. Niet met de mensen die hem allerlei achtergronden en wetenswaardigheden over Aran konden vertellen, maar met de bewoners die hij tegenkwam tijdens zijn wandelingen. Hij wilde luisteren naar hoe hun leven eruit zag of eruit had moeten zien, naar hun verhalen en klachten en liederen. Wij kwamen om Synge hier rond te zien lopen,

niet om met de mensen te praten. Maar is dat een reden om het ons die enkele keer dat het per ongeluk toch gebeurd zó moeilijk te maken?

's Avonds besloten M. en ik nog even kroegwaarts te gaan, en daar troffen we onze vrienden weer aan. We schoven aan de bar, en dronken snel een aantal gins. Dat wondermiddel helpt altijd: Jack was opeens bij flarden te verstaan. We boden hem een Guinness aan, maar hij weigerde - hij dronk nooit door de week, en die ene die hij bij wijze van uitzondering gedronken had was meer dan genoeg. Zo gauw wij opnieuw besteld hadden bestelde hij voor Martin en zichzelf. Hoeps. Hij wilde niet van ons drinken, zoveel was duidelijk. Maar het was eerder uit vriendelijkheid dan uit onwil, want de verbroedering werd er niet door gestoord, en het laatste half uur dronken we uitsluitend op zijn rekening. Iedere cultuur kent zo zijn eigen wellevendheid.

Jack bleek populair in het café. Iedereen sprak hem aan, wilde weten hoe het met het werk stond. En Jack - ongeschoren, lange grijze jas, bekroond met een klein ribfluwelen hoedje - beantwoordde alle vragen, en vond alles even prachtig. De barman vertelde over het bijgeloof op het eiland, al even onverstaanbaar als Jacks verhalen, maar één ding was duidelijk: de fairies kwamen er niet in voor. We begonnen ons ongerust af te vragen of ze misschien uitgestorven waren.

Zelf hebben we ze ook nog niet ontmoet, terwijl we toch onze uiterste best gedaan hebben: hash hebben we gerookt, door inktzwarte nachten hebben we gewaad, langs duistere spelonken hebben we tergend langzaam gelopen, onze tong hebben we uitgestoken naar het grote kruisbeeld naast de kruidenier... niets hielp, ze lieten zich niet zien. Een oude man vertelde eens aan Synge dat je, als je juist *niet* lastig gevallen wilde worden door de goede lieden, een speld aan de binnenkant van je revers moest steken. Daar konden de fairies absoluut niet tegen. Ik denk dan ook, dat de kleine werkplaats onderaan de heuvel naast de truien en het andere wolwerk een geheime afdeling ‘SPELDEN’ draaiende houdt, en dat het kleine volkje definitief naar het Westen is gevlucht - de oceaan in. Daar hebben ze zich kieuwen aangemeten, daar bedotten ze dolfijnen.

Rondom ons zoemde het Iers, en communicatie met de andere gasten was dan ook onmogelijk. Tot ik samen met een grijze man buiten in de nacht stond te pissen. We stonden niet ver van elkaar, en plotseling bestookte hij me met een gave Ierse volzin. De enorme fluim die hij erop liet volgen was een stuk overzichtelijker.

‘Beg your pardon, sir?’ zei ik.

‘You don't speak Irish?’

Het klonk bepaald dreigend, en omdat ik wist dat er een stevige agressie bestaat tegen Ieren die hun eigen taal niet kennen, antwoordde ik haastig dat ik uit Nederland kwam. Dat veranderde de zaak. Hij zette z'n beste Engels op, en verzekerde me dat Nederlanders verdomd aardige kerels waren. Daar wilde ik wel wat dieper op ingaan, maar hoewel we gelijk begonnen waren, leek het wel of hij nu pas begon met wateren.

Natuurlijk zoeken we wel altijd naar een mogelijkheid om ons Iers uit te proberen, want ons arsenaal aan begroetingen is maar met liefst honderd procent verfijnd. Wij leerden dat als je per ongeluk te laat bent, en de tegenligger groet je met

Dia dhuit - God zegene je - je onmiddellijk moet pareren met *Diamurredhuit* - de spelling deugt niet, maar de betekenis is: God èn Maria zegene je - en in geval van samenscholingen dus respectievelijk: *Dia thioth* en *Diamurrethioth.* We weten het, alleen, steeds als we iemand tegenkomen die voor een groet in aanmerking komt horen we Catherina Valente die in haar beste Nederlands ‘Dank U wel, lieve mensen’ zegt na een concert, en dan vergaat ons de lust.

Maar gisteren, ik was op weg naar het postkantoor, was ik vastbesloten mijn uitspraak te testen op de oude vrouw die langzaam voor mij uit schuifelde. Ik herhaalde de toverspreuk binnensmonds, en versnelde mijn pas. Ik was haar tot op vijf meter genaderd, toen zij een uitzonderlijk langgerekte scheet liet. Muisstil bleef ik staan - hoe ik Maria dáárin verwerken moest was mij niet geleerd.

Daarom liep ik het café maar weer in, waar Martin er net achter gekomen was - hij verstaat Iers, maar verzwijgt dat wijselijk - dat M. als vrouw helemaal niet in het café komen mocht, dat was nog steeds een heren-aangelegenheid. Aangezien M. keurig bediend werd op al haar wenken ontroerde het ons bizonder. We dronken een laatste glas, en de publican leerde ons een lied over een klein mannetje dat ergens op het eiland een beekje ingedoken was, daar een diepe grot had gevonden en door die grot naar Inishere gekropen was, waar hij blijmoedig weer voor de dag kwam. Ietwat vrij vertaald luidt het als volgt:

Toen kwam de kleinste man...

Hij wrong zich in de grot.
Oh, dit is werk'lijk waar, meneer.
De rotswand liet hem door!
Wij wachtten, maar hij kwam niet weer.

Toen viel de zwarte nacht,
met fairies dansend in haar schoot.
Wij keerden bang naar huis terug,
en wij vertelden van zijn dood.

Van 't kleinste eiland kwam een boot,
Van 't kleinste eiland kwam een schuit.
Hij was gekomen uit een grot zo smal -
daar kon niemand in of uit.

Alleen de kleinste man...

Dus eindelijk de fairies! Tevreden stapten wij naar huis, Martin, Jack, M. en ik, en we beloofden Martin de volgende dag naar zijn huis te komen kijken.

Synge's cottage

Er staat een harde wind die het donkere wolkendek boven het eiland op nooit te voorspellen momenten en plaatsen opentrekt, en zonlicht toestaat op dit land van grijs gesteente en donkerbruin verworden varens. Een uur geleden viel het zonlicht in de verte, zagen wij het licht vanuit een grauw bestaan langs de heuvels van Connemara en Clare trekken. Toen dreef er plotseling een eiland van wit licht op Galway Bay, en nu beschijnt datzelfde licht ook Inishmaan. 't Moet mooi zijn, verdomd mooi, op het vasteland te staan en naar de eilanden te kijken.

Synge is een gevierd man op het eiland. Het huisje waarin hij tijdens zijn reizen naar hier verbleef staat op de plattegrond werkelijk als *Synge's Cottage* aangegeven. 't Is een oud huis, zoals alle huizen oud zijn - nieuwe zijn niet nodig. Losse stenen opgestapeld tot muren, afgewerkt met een witte pleisterlaag, twee deuren en kleine ramen. Z'n cottage schijnt nogal een bezienswaardigheid te zijn voor Amerikanen. De trawler die dit eiland aandoet blijft zo'n drie kwartier aan de pier liggen voor hij weer vertrekt. Op een mooie zomerse dag sprong een verhitte Amerikaan op doorreis van de boot, rende in twintig minuten naar het huis, riep buiten adem: ‘Is this where Synge used to stay?’ en verzuchtte na de bevestiging gelukzalig: ‘So finally I've seen it’, en gallopeerde terug naar de pier.

Synge is een heel beroemde schrijver - alleen in Nederland kent niemand hem.

Het huis waar hij verbleef wordt nog gewoon bewoond, en aanbellen om te vragen of je even binnen mag kijken is niet iets wat een beschaafd mens graag doet. Maar wat geeft het, dachten we, de buitenkant is overzichtelijk, en de binnenkant staat beschreven:

> Mijn kamer ligt aan een van de uiteinden van het huisje, hij heeft een houten vloer, een houten plafond en twee tegenover elkaar aangebrachte ramen. Dan is er de keuken, met een aarden vloer en open daksparren, en twee deuren die tegenover elkaar liggen en alletwee naar buiten gaan, maar er zijn geen ramen. Daarachter liggen twee kamers, half zo breed als de keuken, met ieder één raam.

De combinatie van werkelijkheid en geschreven woord moest maar genoeg zijn, vonden we, en die bescheidenheid vertederde de Vrouwe van 't Geluk tot ingrijpen. Zo liepen we nietsvermoedend, 's morgens om een uur of elf, naar Martins nieuwe huis. Vanaf grote afstand al zagen wij Jack als een schrale spin tegen het dak gekleefd zitten. Martin stond beneden een sigaret te roken. Hij moest er bij zijn om af en toe een bos riet aan te reiken, maar dat hij het geweldig druk had kon je niet zeggen. Jack had een stuk dak van een meter of twee breed bedekt, op de revolutionaire wijze. Dat dat de manier was waarop wij dat in Nederland al eeuwen doen hoef ik hier nauwelijks te vermelden - *ik* keek er tenminste niet van op. Alleen betwijfel ik of onze rietdekkers het riet nog met scherp geslepen twijgen vastzetten, maar verder was er van verschil geen sprake.

Jack the Thatcher / M. Kuyper.

Martin nodigde ons binnen - een kale en verwaarloosde plattegrond van Synge's Cottage. Synge's beschrijving van het huis waarin hij tijdens zijn verblijven op het eiland ver-

bleef paste precies op wat we zagen. Een grote kamer aan de ene, twee kleinere kamers aan de andere buitenzijde, en in het midden de grote keuken, die uitgebreid werd door de twee zolders boven de kamers. De zwart beroete balken keken somber neer op de aarden vloer, en op de gigantische open haard, waar je letterlijk *in* kunt zitten. In de vloer, vlak voor de haard was een lange houten balk ingegraven. Daarop strekten de mannen zich uit als ze nat thuiskwamen van zee - geen kille aarde, maar behaaglijk warm hout. Zo droogden ze zich in de warmte van het turfvuur of - als er geen turf meer voorhanden was - in de warmte van het op koeiestront gestookte vuur. Synge was dan altijd buiten te vinden, want de walm die van de gedroogde stront kwam hing dan - zo dik dat je er plakken van kon snijden - boven zijn werktafel.

Vanuit Martin's cottage / M. Kuyper.

Buiten had zich weer een groepje mannen gevormd, dat zwijgend en rokend naar Jack's bezigheden stond te kijken. Iedereen is bijster geïnteresseerd, maar gewoon vragen hoe het in z'n werk gaat durft niemand.

De veranderingen die de laatste jaren op het eiland hebben plaatsgevonden zijn te wijten aan een jongeman die van het vasteland komt. Hij trouwde zich een meisje van Inishmaan en kwam hier wonen, vol woeste ideeën over wel acht 20ste eeuwen. Hij heeft de CO-OP gesticht, die onder andere voor de komst van de electriciteit verantwoordelijk is, hij is de chauffeur van de volkomen buiten de wet en het wegennet vallende Volkswagen, en het huis dat hij voor zijn bruid bouwde is een eenzame vergissing. Ik schrijf dit niet uit teleurstelling dat de Romantische Wildernis van dit eiland zodoende verdwijnt, en mij daarmee van een tastbare droom besteelt, ik schrijf dit omdat ik weet dat minstens de helft van de bevolking zijn ijver betreurt.

Met de revolutie van Jack ligt dat anders. Iedereen praat over hem en zijn methode, hij is enorm populair, en het zou me dan ook niets verbazen als over vijf jaar alle daken met riet bedekt zijn. 't Zal een hoop kosten om het riet te importeren, maar daar staat tegenover dat de mannen nu ieder jaar vijftig pound kwijt zijn aan touw - dat ze al lang niet meer zelf maken. Een eenvoudige rekensom leert ons dus dat het aanschaffen en aanbrengen van een rietdek 30 (jaar) × 50 (pound) × 4 (gulden) = 6000 gulden mag kosten, en ze zijn een hele tijd van het gelazer af.

Martin stelde Jack dan ook voor een bloeiend zaakje te beginnen, nu hij hier toch ging wonen, maar daar had Jack geen oren naar - hij was gelukkig met wat hij deed en was. Hij zat al dertig jaar of langer in het vak - in ieder geval meer jaren dan de kinderen die hij had, zei hij - en alles moest maar blijven zo het was.

De poëzie

Er woont één dichter op Inishmaan. Ik ben zijn naam vergeten, maar 't moet een klein mannetje zijn, want achter de vergeten naam komt ook nog eens *beug.* Dat betekent ‘klein’. Daarmee heeft hij het nog getroffen, want er bestaan ook namen als *Michaeleen beug*, waarin zowel *leen* als *beug* de lengte van de persoon in kwestie naar beneden halen: Kleinmichael Klein krijg je dan.

Mrs. Mulkerrin heeft ons uitgelegd waar de dichter woont, en in het café hebben we een foto van hem zien hangen, maar om hem nu op te zoeken of proberen tegen te komen? We kunnen het vast niet vinden samen. Ik, die mij hul in harnassen van haat en zakspiegels, hij die enkel schrijft over wat er op het eiland voorvalt. Lange balladen in het Iers zijn het, over de komst van het vliegtuig, de komst van de electriciteit, en het aanspoelen van een walvis, enige jaren geleden.

Het logische gevolg is natuurlijk dat de hele bevolking zijn gedichten leest, waardeert en grondig kent. Dàt noem ik de ware poëzie. Ik ben de hele dag bezig terrein terug te winnen, hij schrijft in de zekerheid van een score van 100%. Ons publiek is even groot: 250 mensen. Als ik moet uitrekenen welk percentage dat is van de mensen in mijn taalgebied word ik duizelig van wanhoop. Hij zit goed, zoveel is duidelijk, en dat vervult me met jaloezie en de aloude vraag: deug ik niet, of deugt de lezer niet? Deugt de kleine dichter, of deugen de lezers van Inishmaan? ‘Ik ben een volksdichter! Er is alleen geen volk meer’. Een uitspraak van Harry ter Balkt die ik graag zou onderschrijven. Maar ik durf het niet.

Hoewel de eilanden een aantal schrijvers van belang hebben opgeleverd, kun je niet zeggen dat er sprake is van een bloeiend kunstleven. Misschien ligt de verklaring daarvoor in wat Synge ooit over de mannen van het eiland schreef:

‘... de lange nachten die hij vissend in zijn curagh doorbrengt, schenken hem enkele emoties waarvan men altijd aannam dat ze uitsluitend voorkwamen bij mensen die voor de kunst leefden’.

Misschien kan kunst alleen bestaan in een samenleving waar sommige mensen vrijgesteld zijn van arbeid, of daarvoor ongeschikt zijn: de rijken, de priesters. En in de boeken die ik vroeger las als ik eens wilde huilen, konden de manke jongens altijd prachtig tekenen. Zo sijpelt de kunstzinnigheid van deze mensen alleen door in de schoonheid van de gebruiksvoorwerpen die ze maken: de omslagdoeken, de fraai gekleurde riemen van de mannen, de truien die de vrouwen breiden.

Iedere vrouw ontwierp voor haar breiwerk een eigen patroon. Dat was handig, want daardoor kon men de aangespoelde mannen op eenvoudige wijze identificeren. Dat is het thema van Synge's toneelstuk *Riders to the Sea*, en eveneens van talloze liederen:

> Een dag lang bad ik
> om hem weer te zien,
> mijn oudste zoon.
> Toen vond men hem aan 't strand -
> de zee bracht hem aan land.

> Men bracht hem naar mijn huis,
> want aan zijn trui
> was hij herkend.
> 't Patroon had ik bedacht
> werd naar mij terug gebracht.
>
> Mijn jongste zoon draagt
> nu dezelfde trui...
>
> maar in een ander land.

Want ook de grote oversteek naar de Verenigde Staten is onderwerp van vele liederen.

Martin vertelde ons dat hij een aantal jaren geleden hier op een zondag in de kroeg zat. Alle mannen kwamen er samen om de mis weg te drinken, en nadat ze zeer vele glazen Guinness hadden weggewerkt begon een van de mannen traag en zacht te zingen. Zijn buurman greep ogenblikkelijk naar zijn handen, en begon die op en neer te bewegen, op het ritme van het lied. Zo zaten ze tegenover elkaar, de een zong met een toenemend volume, de ander volgde het ritme met vier handen. Het was een lang lied, en voor het uit was hadden alle mannen een maat gevonden. Ze bewogen hun handen op en neer en zongen, allemaal.

Dat hebben we gemist, hoewel we toch op een zondagmiddag in de kroeg gezeten hebben. De mannen kwamen, ze hadden een onderlinge partij hurley gespeeld of bekeken, en dronken in een gedenkwaardig tempo. Maar van zang geen sprake. Misschien heeft hurley het zingen verdrongen.

De naam Synge komt twee keer voor op de plattegrond van het eiland. Behalve Synge's Cottage, vermeldt de topografie *Synge's Chair* (G). Daarheen richtten wij onze schreden, naar de steile rotskust aan Gregory's Sound - het water dat tussen Inishmore en dit eiland ligt.

> Ik ben uitgegaan om op de rotsen te liggen, daar waar ik de zwarte rand van het noordelijke eiland tegenover me heb, Galway Bay - te blauw haast om naar te kunnen kijken - aan mijn rechterhand, een loodrechte klif aan m'n voeten, en boven me ontelbare meeuwen die elkaar in een witte werveling van vleugels najagen.

Wat Synge in zijn boek niet vermeldt is, dat hij behalve roken en kijken en roken en kijken zich ook enorm heeft ingespannen op die plek. Met een onhandigheid die de eilandbewoners zeker ontroerd zal hebben heeft hij een soort hutje gebouwd van losse stenen, die schots en scheef op elkaar gestapeld zijn. Het mag een wonder heten dat het de jaren en de daarmee gepaard gaande razernij van herfst en winters doorstaan heeft.

Maar je zit er prettig uit de wind, dat is zeker. M. en ik konden er net samen in - een klein rond hutje zonder dak, met de opening naar het uitzicht dat ik zojuist citeerde. Ook hier hebben de eilandbewoners Synge naar waarde geschat; de hut mag dan van de hand van een primitief zijn, ze hebben hem terecht genoemd naar de maker: Synge's Chair.

Heel uit de diepte van een van de muurtjes heb ik een klein steentje losgepeuterd en bij me gestoken. Geen lijkenpikkerij gaat ons te ver. Maar 't zat nog niet in m'n zak of een grote aalscholver vloog vlak voor ons langs, maakte in glijvlucht een opwaartse curve, en scheerde opnieuw voorbij. Dit herhaalde zich zeker vier maal.

‘Verdomd, 't is Synge!’ zei ik.

Maar M. protesteerde. Ze had uit de boeken begrepen dat Synge een aardige man was geweest, en als je als mens gedeugd had hoefde je nooit als dier terug te komen, zei ze. Ik vond dat dichters toch minstens het recht hadden hun eigen reïncarnatie te regelen. Verdomd, dat was de eeuwigheid toch minstens aan ons verschuldigd. Dat vond M. eigenlijk ook wel. En toen de aalscholver opnieuw donker en dreigend langs flitste staken we onze hand op.

Synge's chair / M. Kuyper.

'Ha, die John', zeiden we, 'knappe hut heb je gebouwd'.

Dat bleek het wachtwoord. De vogel grijnsde tevreden, en beklom voor een laatste keer de trap naar de glijbaan. Bovenaan zette hij af, en verdween met enorme snelheid richting horizon. Binnen een minuut smolt hij samen met Galway Bay - te blauw haast om naar te kijken.

Heimwee

Dit is de laatste avond op het eiland. We zitten in het café, we zijn er allemaal: Christine, Allan, Jack, Martin, M. en ik. We doen net of we vrolijk zijn, daarom kaarten we maar. We leren de Dubliners hartenjagen. Martin kijkt toe, Jack zit aan de bar. Hij wil niet meedoen omdat hij altijd andermans kaart bederft. Voor de laatste keer probeer ik hem een glas aan te bieden, ik houd zo van de manier waarop hij weigeren zal.

Met Martin praten we over literatuur, hij spreekt Proust uit zoals je het schrijft, het duurt een poosje voor we door hebben dat we over dezelfde schrijver praten. Martin's vriendin heet Kennedy en is schrijfster. Ze komt morgen naar het eiland, net als de Hoge-Priester van de Eilanden. Ze zullen beiden bij Mrs. Mulkerrin logeren. Wij gaan morgen weg.

Heimwee naar waar je bent maar niet lang meer zult zijn, heet dat ook heimwee? 't Is vier uur in de nacht en we willen niet terug, M. en ik. We liggen in bed en klaverjassen, drinken bier en bier, klaverjassen, liggen in bed, en willen niet terug, M. en ik. We verzinnen listen om te kunnen blijven: ziekte? rampspoed? storm? verslapen? We klaverjassen en drinken, we hebben nog geld genoeg om een week te blijven. Maar de Dubliners vertrekken morgen en zijn platzak. Zonder ons kunnen ze niet terug. Spreek toch nooit mensen aan op reis! Vacantie kun je samen doen, maar reizen moet alleen. En als je soms van iemand houdt, noem haar dan naar de eerste letter van haar naam - zo smelten liefde en de eenzaamheid van reizen samen.

We hebben nog niet de helft van het eiland gezien. M. heeft vandaag nog een poging gedaan, ging uit om te wande-

len naar de kleine dun en de begraafplaats, kwam niet verder dan het huis van Martin, waar ze ijverig meehielp scherpe punten aan twijgen te slijpen. Om half zeven rende ze nog even naar het dun, maar het regende, en 't werd al donker. Nat kwam ze thuis, en helemaal gelukkig, en daar praten we over. Nat en helemaal gelukkig, vier woorden die ik steeds opnieuw wil horen, maar ze slaapt nu, en goddank, ook ik slaap eindelijk.

> We zijn weer door de sneeuw gegaan,
> we stonden op de rots waaruit de wereld groeit
> en jij wees me de dingen aan,
> ontstal ze allemaal hun naam.
>
> Toen dienden zich mijn dromen aan.
> Ze vroegen om jouw verfdoos,
> en een zon
> die altijd in het Noorden stond.
>
> De deuren zwaaien open,
> lamplicht valt op de lege schoenen.
>
> Maar voor wie durft danst daar
> het feest dat altijd duren zal.
>
> Je lacht, je zegt: ‘Ik wist
> wel dat ze op ons zouden wachten’.

De volgende ochtend om negen uur zeulden we onze bagage naar de pier. Daar waar de weg naar links buigt en steil de heuvel afdaalt - daar waar we eens, zonder licht en zonder fairies, de armen om elkanders schouders, naar beneden waren gerold - keken we uit over zee. Geen licht, geen kleurschakering van een onbekende wereld zagen we; we zagen de trawler die over zee naderbij kwam. Als we opnieuw naar beneden rolden en ieder een been braken konden we misschien blijven.

We daalden schoorvoetend naar de kroeg en het daarnaast gelegen huisje van Martin. Jack zat al op het dak, hij was gevorderd tot een derde van de West-zijde. We zwaaiden, en vonden dat gepast, hij daalde van zijn ladder af om ons een hand te geven. Ook Martin gaven we een hand, we praatten om de trawler alsnog te missen, we praatten om... er kwam een busje langsrijden. Dit busje had ik nog nooit gezien, 't leek een hemels gericht, een wegwijzer naar landen waar je stemmen kon op pacifistische partijen.

M. begrijpt dat allemaal en gebaarde dat we mee wilden rijden. Dat kon als we snel waren. Het maakte het afscheid een stuk overzichtelijker. Achterin het busje lagen zakken post, met een mooi gesmolten en bestempeld zegel, zag ik tot mijn genoegen. Daarin bevonden zich mijn brieven - ik ging samen op reis.

Op de pier zaten twee Dubliners in spanning, de trawler legde aan, we werden vriendelijk herkend door de bemanning. Heel even lagen we met de flanken in de golfslag en ging de boot vreselijk tekeer, maar al gauw stevenden we recht op de golven in en konden we zonder moeite op de been blijven.

Het eiland werd kleiner, M. nam foto's, en ik stelde mijn ogen op scherp om het dak te vinden waarop een heel klein mannetje een oude revolutie predikte. Ik zag het niet, maar bedacht dat Jack òns misschien wel zou zien. Want een mannetje op een dak temidden van tientallen daken, dat vind je niet zo makkelijk. Maar vier stipjes op een kleine trawler op de eindeloze zee? Ik durfde niet te zwaaien.

En Jack? Jack zat bovenop zijn dak, en keek naar de figuurtjes op de kleine trawler die over de eindeloze zee koers zette naar het grote eiland. Ze zien me vast niet, dacht hij, een mannetje op een dak temidden van tientallen daken, dat vind je niet zo makkelijk. Hij stak z'n hand op en zwaaide.

John M. Synge.

[Nummer 77]

Politiek geïnspireerde kunst in Nederland na 1945
Een inleiding
Hans Onno van den Berg

Het is allemaal begonnen met dè oorlog. Dè oorlog, dat is de tweede wereldoorlog. Omdat het verschil tussen 1980 en 1945 deelbaar is door vijf is die oorlog er opeens weer even. Mensen bedenken plannen ter viering en herdenking, er worden komitees gevormd en de overheid kreëert potten met geld om die plannen uit te kunnen voeren.

Deze bundel opstellen over politiek geïnspireerde kunst is het resultaat van een dergelijk plan. Enkele op kunstzinnig gebied aktieve organisaties (waaronder de Federatie van Kunstenaarsverenigingen die het tot stand komen van deze uitgave mede heeft mogelijk gemaakt) namen eind vorig jaar het initiatief tot het inrichten van een tentoonstelling over dit onderwerp. Toen de plannen gereed waren bleken de potten met geld leeg. Eén van de onderdelen van het plan was het (doen) uitgeven van een bundel opstellen, waarin ter zake kundige auteurs een overzicht zouden geven van kunst van Nederlandse makelij die zich op de een of andere manier door politieke gebeurtenissen heeft laten inspireren. De tentoonstelling is niet doorgegaan maar gelukkig zag de redaktie van BZZLLETIN mogelijkheden en aanleiding de inmiddels geschreven artikelen op te nemen in haar uitgave.

Het onderwerp 'Politiek-geïnspireerde kunst in Nederland na 1945' is breed. Grote en Brede onderwerpen zijn mooi als het leven zelf maar net zo onoverzichtelijk. Om die onoverzichtelijkheid enigszins in te perken heb ik alle auteurs een 'richtsnoer' gestuurd waarin een eerste ordening van het onderwerp was aangebracht. Die ordening bestond uit een aantal vragen en opmerkingen:

1. Hoe komt het dat sommige politieke gebeurtenissen hun sporen in de kunst wel nalaten en andere niet? Of: waarom wel in de ene kunsttak en niet in de andere? Een voorbeeld is de tweede wereldoorlog. Deze heeft in de literatuur aanleiding gegeven tot een hausse aan (dag)boeken en romans en essays. Ook in de beeldende kunst speelt de oorlog een duidelijke rol (Constant, van Meurs en Armando), maar in de muziek, en in het bijzonder in de zogenaamde 'lichte' muziek, wordt er niet of nauwelijks naar de oorlog verwezen. Is de ene kunsttak misschien politiek/maatschappelijk gevoeliger dan de andere, ofwel is de ene politieke gebeurtenis inspirerender dan de andere?

2. Bij een eerste beschouwing van het onderwerp valt op dat er duidelijke verschillen bestaan in het niveau van abstraktie waarop politieke gebeurtenissen in de kunst een rol kunnen spelen. Het meest direkt is kunst die een bepaald politiek feit meedeelt, er de aandacht op wil vestigen, met in veel gevallen niet veel meer boodschap dan: 'Kijk en luister, dit is belangrijk'. Dit niveau van direktheid vinden we vooral in de fotografie en de film maar is ook in andere kunstvormen niet afwezig.

Een tweede niveau is dat waarop de kunstenaar een uitdrukkelijke mededeling over het politieke feit wil doen. Dit niveau vinden we vooral terug in de affiches, de cartoons, de protestliederen, het vormingstoneel, pamfletten en het cabaret. De kijker-luisteraar wordt opgeroepen tot verontwaardiging en zo mogelijk tot aktie en protest, ofwel tot het storten van geld.

Een derde niveau is dat waarop de kunstenaar zich weliswaar door politieke gebeurtenissen laat inspireren, maar deze niet direkt in het kunstwerk zijn terug te vinden. Hier wordt de politiek opgetild tot een algemeen niveau van menselijk denken

en handelen. Om twee voorbeelden te noemen: Canto General van Peter Schat en de Vrijheidsschreeuw van Karel Appel zijn zonder enige twijfel politiek geïnspireerd, maar deze inspiratie is zonder bijschrift of toelichting aan de luisteraar-kijker niet duidelijk te maken.

Het vierde niveau van abstraktie is dat waarop politieke gebeurtenissen van invloed zijn op het ontstaan van verschillende scholen en richtingen in de kunsten. Zo kan het vernieuwingsstreven van de oorlogsgeneratie van Cobra niet worden begrepen zonder inzicht in de ethische drijfveren van deze generatie. De gedrevenheid van de Cobra-beweging kan vergeleken worden met die van de Dada-beweging van vlak na de eerste wereldoorlog en met de dubbele bezetenheid waarmee de vernieuwende generatie van de jaren zestig zich manifesteerde: opgevoed in de angsten van hun ouders die zelf één of twee oorlogen hadden meegemaakt maar zonder de zelfbeleefde vreugde van een bevrijding en opgroeiend onder de dreiging van een ‘eigen’ oorlog: Vietnam.

Op dit abstraktieniveau moet ook de opvallende opkomst van politiek geïnspireerde kunstrichtingen als Kunstzinnige Vorming (doel: bewustmaken en ‘grootgroeien’) en het vormingstoneel (doel: ‘grootgroeien’ en bewustmaking) worden behandeld, evenals de tekstvernieuwing van mensen als J.F. Vogelaar, de poging van Louis Andriessen om de ‘kloof tussen uitvoerend en scheppend musikus te dichten’, het mede door hem opgerichte ensemble ‘de Volharding’ waarmee de gewone man in zijn eigen klank-idioom tegemoet wordt getreden en de aanval van Harry Mulisch op de ‘Ironie van de Ironie’ van Van het Reve, zoals deze toen nog heette.

Het hoogste niveau van abstraktie wordt bereikt in het verband tussen ethiek en esthetiek in algemene zin. Politiek, immers, is niet anders dan de maatschappelijke organisatie van de ethiek, terwijl Kunst de maatschappelijke organisatie van de esthetiek genoemd kan worden. Zo kan het onder-

werp Politiek geïnspireerde kunst worden gezien als een variant op het vraagstuk van het verband tussen ethiek en esthetiek.

De bedoeling van dit richtsnoer was de auteurs een kapstok te geven die ervoor zou zorgen dat, wat de vorm en de kleur van de te leveren jassen ook zou zijn, deze in ieder geval naast elkaar zouden komen te hangen.

Dat is gebeurd.

Frank Gribling, medewerker aan het Kunsthistorisch Instituut te Amsterdam, gaat in het bijzonder in op de vrijheid die kunstenaars - reeds in de twintiger jaren - voor zichzelf gaan opeisen, waardoor zij steeds meer de natuurlijke vijanden van autoritaire systemen worden. Tegelijk echter verhindert het universele en eeuwig geldende kunstbegrip dat de meeste kunstenaars er op na houden dat zij ook werkelijk gevaarlijk worden voor dergelijke regiems.

Willem van Beusekom, radioprogrammamaker bij de VARA, schrijft over de 'Lichte Muziek' en hij geeft in zijn stuk een nauwkeurig overzicht van de manieren waarop politieke gebeurtenissen komponisten en uitvoerend musici in de lichte muziek hebben beïnvloed, of veel vaker, zo blijkt, níet hebben beïnvloed, want veel politiek is aan onze amusements-industrie voorbij gegaan. De laatste jaren lijkt zich een stroming af te tekenen van puur Nederlandse makelij, die zich weer wat direkter met politiek bezig houdt zoals mag blijken uit de gezongen tekst: 'Flikker van Agt het raam uit'.

'Extreme politieke polarisering is al bedenkelijk voor de politiek, maar funest in de literatuur', schrijft Aad Nuis. Hij neemt in zijn artikel de literatuur van na de oorlog voor zijn rekening en volgens hem zou die polarisering tijdens de koude oorlog er wel eens de oorzaak van kunnen zijn dat zo weinig literatoren zich toen met politiek hebben beziggehouden. 'De kracht van de literatuur ligt nu juist in de vrijwel eindeloze individuele schakeringen waarmee de sociale werkelijkheid wordt weerspiegeld', schrijft hij, en dat maakt de literatuur ongeschikt als voertuig voor gesloten ideologieën. Diezelfde geschakeerdheid maakt haar daarentegen uiterst geschikt als leerboek voor politici die door het lezen van sociaal geïnspireerde literatuur aanzienlijk aan nuancering zouden kunnen winnen. Hij betreurt dan ook dat die literatuur zo schaars aanwezig is.

Jan van der Veen is buitengewoon hoogleraar in de muziekgeschiedenis aan de Rijks Universiteit te Leiden. Hij gaat in zijn stuk uitvoerig in op de vraag in hoeverre muziek in staat is het politiek denken en handelen van haar toehoorders te beïnvloeden, een gedachte die bij veel politiek geïnspireerde komponisten in Nederland lange tijd heeft bestaan (bestaat?). Hij is daardoor - hoe kan het anders - vooral in diskussie met mensen als Konrad Boehmer en Louis Andriessen.

B.J. Bertina, sinds kort gepensioneerd als filmkritikus bij de Volkskrant zet zich in zijn stuk sterk af tegen het overheersende 'amusements'-klimaat in de filmindustrie in Nederland. Dit klimaat zorgt ervoor dat duidelijk politiek geladen onderwerpen als de bezetting (De Overval) en de tweede wereldoorlog (Soldaat van Oranje) volledig worden ontkracht om geschikt te worden gemaakt voor konsumptie door een massapubliek, althans zo denken de producenten dat noodzakelijk is. Filmers zelf willen nog wel eens anders, al kun je niet zeggen, aldus Bertina, dat filmers in Nederland worden opgeleid om 'mensen aan het denken te zetten'.

Jan Kassies, die het Instituut voor Theater Onderzoek in Amsterdam beheert, heeft zich - na overleg - niet aan het richtsnoer gehouden omdat een opstel over politiek geladen toneelschrijfkunst in ons land nauwelijks meer dan een halve bladzijde zou beslaan. Hij geeft daarom enkele voorbeelden uit het buitenland en het verleden, behandelt in meer bespiegelende zin het mogelijke verband tussen

kunst en politiek en eindigt zijn bijdrage met het uitspreken van de hoop dat het er in Nederland - misschien wel vanuit het vormingstoneel - ooit nog eens van zal komen.

Veel van de in het richtsnoer genoemde vragen en opmerkingen komen aan de orde. Alle bijdragen zijn rijk voorzien van namen van kunstenaars en stukken die in het kader van dit onderwerp van betekenis zijn (geweest) en leverden mij bij lezing opspringende herinneringen van ooit waargenomen maar in een vergeethoek terecht gekomen kunstwerken.

Oorlog: de diktatuur van de ethiek

In bijna alle stukken wordt verwezen naar de twee momenten in de afgelopen 25 jaar dat kunstenaars werkelijk dachten met hun kunst de wereld te kunnen verbeteren: de vijftigers (Cobra) en de generatie van de jaren zestig. De één (Van der Veen) gelooft niet dat er van die pretentie veel overeind kan blijven, de ander (Gribling) gelooft daarentegen wel degelijk in een specifieke taak van de kunstenaar, maar geen der auteurs gaat in op de vraag hoe het komt dat twee generaties kunstenaars zo heftig in een eigen politieke taak hebben geloofd en dat daar nu zo bitter weinig van over lijkt te zijn. 'Wij hogepriesters van de realiteit', schreef Sybren Polet niet zonder eigendunk en maakte deel uit van een generatie kunstenaars die zich profeet achtte voor een nieuwe wereld en een nieuwe esthetiek. J.F. Vogelaar ontwierp een nieuwe taal, grafici waren op zoek naar een anti-autoritaire lay-out, komponisten verdedigden de twaalftoonstechniek door te wijzen op de immanente demokratie die er aan een toonstelsel van halve noten ten grondslag ligt, rood als de strijdbare kleur bij uitstek: je hoort er weinig meer van. Alleen op sociale akademies lopen nog mensen rond die denken met kunst hun medemensen tot bewustwording van zichzelf en hun maatschappelijk-politieke omgeving te kunnen brengen. Overigens lijken het relikten uit een voorbije tijd. Kunstenaars maken weer gewoon mooie dingen.

Zelf denk ik niet dat er enig logisch verband bestaat tussen ethiek en esthetiek. Kunstenaars, het zijn beulen, drankzuchtigen, syfilus-lijders, huisvaders, slovers en ze maken mooie of lelijke dingen, wie zal het zeggen. Ik word om die reden dan ook steeds meer tegenstander van het lezen van interviews met door mij gewaardeerde kunstenaars. Dat verwart maar. Opeens moet ik mij een oordeel vormen over zijn of haar gedragingen en meningen. Een prachtige bloem wordt mij onder de neus geduwd. Wat moet ik, als hij blijkt te stinken? Ook geloof ik niet dat esthetische voorkeuren iets zeggen over de vraag wie vriend of vijand is. Wie zich in zijn vrije tijd verheugt in klassieke beeldhouwkunst, de negentiende eeuwse romantische schilderkunst, zich een gepassioneerd liefhebber van de liederen van Hugo Wolff en de symfonieën van Beethoven weet en verder op wat minder hoogstaand niveau houdt van berglandschappen, Greta Garbo, grote lege ruimten, honden, slagroomtaart, bloemen en mooie vrouwen en tenslotte overtuigd vegetariër is, bevindt zich in het gezelschap van niemand minder dan Hitler.

Een sluitend verband tussen ethiek en esthetiek zou de Binnenlandse Veiligheidsdienst in staat stellen Nederland te zuiveren van zijn politiek onguurste elementen door een inval in enkele galeries.

Daar staat echter tegenover dat in het dagelijks leven muzikale, literaire, beeldende kunst- en filmvoorkeuren in staat zijn mensen van een vrij nauwkeurig omschreven slag bijeen te brengen.

De volgorde moet worden omgedraaid: mensen van een bepaald slag eigenen zich bepaalde kunstuitingen toe en proberen anderen van het genot daarvan buiten te sluiten. Rockers en Soul-kikkers leveren een absolute scheiding tussen blank en zwart. Punk trekt een geheel ander publiek dan de hard rock en bij Neerlands Hoop hangen (hingen) er andere jassen in de garderobe dan bij Wim Kan.

'Toon mij uw boeken en ik zeg U wie U bent'. Liefhebbers van de 'akademisten' (zoals de huidige schrijversgroep rond de Revisor wordt genoemd) zullen tevens dwepen met Proust, niet tot het gemakkelijk toegankelijk slag mensen behoren, vrij ruim in hun tijd zitten, een sterke voorkeur hebben voor de gedetailleerde waarneming, politiek niet diepgaand geïnteresseerd zijn, sterker, zelfs een lichte afkeer vertonen van visies op langere termijn en breder terrein, zoals poezen bevreesd zijn voor water, zonder het te laten merken maar met die hooghartige afweer van een blasé déjà vue, als verhulling van een diepe angst.

Het heeft er alle schijn van dat er weliswaar geen immanent verband bestaat tussen esthetiek en ethiek, tussen wetten van de vormgeving en regels van moraal, maar dat wij door keuze in onze esthetische voorkeuren een dergelijk verband zelf kreëren. Honden plassen en ruiken wat in het rond en bepalen zo de grens tussen vriend en vijand, wij bespreken de voorstelling van de vorige avond of het laatst gelezen boek. Esthetiek verhoudt zich tot ethiek als de vlag tot het vaderland: kleuren kunnen tot symbool worden doordat wij dat onderling zo afspreken. 'Worteltje boven' zeiden de Nederlanders tegen elkaar tijdens de oorlog en voelden zich een goed vaderlander. Want wie door het uitspreken van die woorden door de vijand herkend werd als Oranjeklant liep het risico te worden doodgeschoten. Nu schiet de gemiddelde luisteraar in de lach.

Met dit laatste voorbeeld is meteen duidelijk wat volgens mij de oorzaak is van het feit dat kunstenaars nog geen tien jaar geleden wèl dachten dat de wereld met kunst te verbeteren zou zijn: dat komt door de oorlog. In een oorlog worden alle menselijke waarden onderworpen aan de vraag of daarmee de oorlog kan worden gewonnen. In tijden van oorlog maakt de politiek zich meester van kunst en wetenschap en vestigt de ethiek een diktatuur over logika en esthetiek. Terecht. Want alles moet in dienst van het winnen van de oorlog staan. Een NSB'er heette na de oorlog 'fout' te zijn geweest, als betrof het een rekensom in plaats van een ethisch-politieke overtuiging.

Als de oorlog is afgelopen is niet meteen een eind gemaakt aan die diktatuur van de ethiek. Het kan nog lang duren voordat een samenleving zich het onderscheid tussen mooi, juist en rechtvaardig weer kan permitteren. De diktatuur van de ethiek over vorm en methode is in tijden van oorlog zinvol omdat het mensen in staat stelt vriend en vijand op grote afstand te kunnen onderscheiden.

'Entarted' heette de kunst die Hitler lelijk vond en hij verbood de werken en vermoordde de kunstenaars. Het duurt jaren voordat iemand zich kan veroorloven het esthetisch oordeel van Hitler te delen zonder er onmiddelijk van verdacht te worden dat ook hij bereid zal zijn de makers ervan te doden en op te sluiten.

Vermoedelijk duurt het onvermogen tot scheiding van ethiek en esthetiek voort tot het moment dat de mededeling: 'In de oorlog...' bij de luisteraar de vraag oproept: 'Welke oorlog?'

Protest tegen oorlog & fascisme
Politieke stellingname in de beeldende kunst
Frank Gribling

Vrijheid geldt als een van de meest wezenlijke waarden van de moderne kunst. In de eerste plaats werd vrijheid en autonomie bevochten binnen het eigen medium, een strijd die geleid heeft tot de verzelfstandiging van de beeldende middelen en de bevrijding van de traditionele, aan regels gebonden voorstellingswereld. Een vrijdheidsbeginsel in bredere zin, de uit de Romantiek stammende utopie van een samenleving waarin de menselijke creativiteit niet aan banden wordt gelegd door autoritaire willekeur, maar waar de verbeelding aan de macht is, was het uitgangspunt van de eigenlijke avant-garde bewegingen, zoals Dadaïsme en Surrealisme, die de grenzen van de Kunst trachten te doorbreken met de bedoeling het onderscheid tussen kunst en leven op te heffen. Kunst en politiek waren voor de avant-garde kunstenaar geen gescheiden zaken. Dada is ontstaan uit protest tegen de zinloosheid van de oorlog, die ondergaan werd als dolgeworden autoritaire macht.

Kunstenaars waren in de geschiedenis al eerder als getuigen tegen de gruwelijkheden van de oorlog opgetreden. Goya leverde tijdens de Napoleontische oorlogen met zijn ‘Desastres de la guerra’ het klassieke voorbeeld van antioorlogskunst, dat tegenwoordig nog niets aan zeggingskracht heeft ingeboet.

Op vergelijkbaar indringende wijze is de horror van de eerste wereldoorlog door Otto Dix vastgelegd in een serie etsen. Dix was in de loopgraven ooggetuige maar het heeft jaren geduurd voor hij zijn ervaringen kon verwerken tot kunst. Fotografie was een veel direkter medium om het ware gezicht van de oorlog te onthullen voor het van niets wetende thuisfront. Reeds in de negentiende eeuw hebben fotografische beelden van de Krimoorlog en de Amerikaanse burgeroorlog grote politieke invloed gehad. Foto's hebben echter het nadeel eerder als propaganda afgedaan te worden, ondanks hun schijnbare objectiviteit. Het schokeffekt van de gruwelijke dokumentaire foto's in het pamflet *Nooit meer oorlog*, dat na de eerste wereldoorlog in Nederland verscheen, werkt zo afstotend dat het getoonde meteen als abnormaliteit verdrongen wordt.

Kunstenaars beseften dat er andere middelen nodig waren om uitdrukking te geven aan verontwaardiging over de onmenselijkheid van de oorlog. In het Dadaïsme nam het protest tegen de oorlog aktieve vorm aan. Kunstmanifestaties leidden tot politieke aktie. In Berlijn, bolwerk van de reaktionaire krachten, die naar oorlog gedreven hadden, bereikte Dada zijn politieke hoogtepunt.

Beeldende kunstenaars Georg Grosz en John Heartfield ontleenden aan Dada een nieuwe vormentaal die zij perfectioneerden tot een politiek wapen, dat van pas bleek te komen in de strijd tegen het opkomend Fascisme en Nazisme, vormen van verwording van de macht, waarin kiemen van een nieuwe oorlog lagen. Vooral Heartfield slaagde er in de massamedia te benutten als verspreidingskanaal van zijn fotomontages, zodat zijn politieke invloed buiten de kunstwereld groot was.

Nazisme en de moderne kunstenaar waren elkaars natuurlijke vijanden. Het vrijheidsbeginsel van de moderne kunst was onverenigbaar met een totalitaire ideologie. Vandaar dat de Nazi's de hele moderne kunst, ongeacht de voorstelling, als gevaarlijk beschouwden en dus ‘entartet’ verklaarden. Niet alleen boeken verbrandden zij, maar alle uitingen die te veel vrijheidszin verrieden. De meeste kunstenaars beseften al vroeg dat het Fascisme hun doodsvijand was. Het was maar al te duidelijk dat de fascistische machtsuitoefening de vernietiging van de cultuur betekende die zij voorstonden.

Het was de vraag hoe weerbaar die cultuur was tegen bruut geweld. De vrije beeldende kunst bleek over het algemeen niet erg geschikt als wapen. Het probleem was dat de meeste beeldende kunstenaars uitgezonderd de politiek georiënteerde avant-garde een kunstbegrip hanteerden, gericht op het universele en niet op de aktualiteit. Een schilderij of beeldhouwwerk stond ver boven de alledaagse trivialiteit. Vaak wordt beweerd dat het onvermogen om in de beeldende kunst urgente politieke problemen te behandelen, uitsluitend een kwestie van techniek zou zijn. Een schilderij zou minder geschikt zijn om alert te reageren omdat het langzaam tot stand komt. Het is een argument dat weinig steek houdt omdat sinds het Impressionisme vaak snel geschilderd wordt. Van Van Gogh is bekend dat hij soms meerdere schilderijen op een dag maakte. Het is duidelijk dat er andere redenen moeten zijn die de kunstenaar er van weerhouden, sommige tijdsgebonden thema's uit te beelden. Het heeft te maken met esthetische theoriën die ontstaan zijn tegen het eind van de 18e eeuw op grond van de idealistische filosofie van Kant, voor wie alledaagse praktijk onverenigbaar was met het kunstbegrip. Kenmerk van kunst is universaliteit en abstraktieniveau. Dat principe leidde uiteindelijk tot de voorstellingsloze kunst van Mondriaan. Het geldt ook voor figuratieve kunst. Alle ordinaire politieke en sociaal-economische werkelijkheid was taboe. Daar mocht hoogstens metaforisch naar verwezen worden.

Een goed voorbeeld van die instelling levert het werk van de door de Nazis in ballingschap naar Nederland gedreven Duitse kunstenaar Max Beckmann. Zijn kritiek op het ‘Derde Rijk’,

dat zijn kunst 'entartet' verklaarde, bleef allegorisch verhuld. De werkelijkheid van de Nazi-onderdrukking beeldde hij met behulp van de aan de mythologie ontleende figuren uit. Voor Beckmann waren politiek en cultuur twee fundamenteel verschillende werelden. In zijn dagboek schreef hij:

> Ich möchte betönen dasz ich niemals in irgendeine Form politisch tätig gewesen bin. Ich habe nur versucht mein Bild von der Welt so klar wie möglich war darzustellen. Ich nehme jedoch an dasz es zwei Welten gibt, die Welt des geistigen Lebens und die Welt der politische Realität.

Geëngageerder stelde zich onder de druk van de omstandigheden zijn tijdgenoot Oskar Kokochka op, die in 1937 schreef:

> Heute haben politische Tyrannen den Künstler geachtet, seitdem es, trotz der offiziellen Kunstgeschichte klar wurde, dasz seine Funktion eine soziale ist. Die romantische Legende ist zerpflückt, wie sie der Liberalismus erfunden hat, der Künstler ringe im elfenbeinen Turm, in der Mansardenkammer mit einem unbekannten Gott.

Ook Kokochka heeft zijn kritiek op de politieke machinaties van zijn tijd in enkele allegorische schilderijen weergegeven. Van de vooraanstaande moderne kunstenaars is het verder alleen Picasso geweest die in staat was in zijn kunst uitdrukking te geven aan zijn verontrusting over het aktuele tijdsgebeuren. Picasso was zich zijn verantwoordelijkheid als cultuurdrager heel goed bewust. In 1937 zond hij aan een congres van Amerikaanse kunstenaars de volgende boodschap:

> In deze tijd is het mijn wens U er aan te herinneren dat ik altijd geloofd heb dat kunstenaars die met geestelijke waarden leven en werken, bij een konflikt, waarbij de hoogste waarden op het spel staan, niet onverschillig mogen blijven.

Die betrokkenheid uitte hij ook in zijn werk. In de grafiekserie 'Songes et mensonges de Franco' gaf hij een grotesk surrealistisch beeld van de tiran.

Een monumentale getuigenis van zijn stellingname was 'Guernica', geschilderd als direkte reaktie op het Duitse terreurbombardement in de Spaanse burgeroorlog, dat de geschiedenis in is gegaan als voorproefje van de massale vernietiging van steden tijdens de tweede wereldoorlog. Met dit schilderij toonde Picasso aan dat het mogelijk was eigentijdse historische realiteit te behandelen zonder verlies van esthetische kwaliteit.

Op een vergelijkbaar niveau is in Nederland geen protest en verzetskunst ontstaan. Daarvoor ontbrak ook elke traditie. Op een grote in 1965 in Bologna gehouden tentoonstelling 'Arte e Resistenza' was Nederland nauwelijks vertegenwoordigd. Ook in het boek van Frommhold *Kunst im Widerstand* uit 1968, komen vrijwel geen Nederlandse namen voor. Alleen de ondergrondse uitgaven van schilder-drukker Hendrik Werkman en het indrukwekkende schilderij van Charley Toorop 'Arbeidersvrouw op de ruïnes' worden met ere vermeld.

Deze blijkbaar voornamelijk door esthetische motieven bepaalde keus, geeft wel een onvolledig en vertekend beeld van de houding en inzet van de Nederlandse kunstenaars tijdens de bezetting en de dreigende jaren er voor. Ook in Nederland vond in de jaren dertig een aantal politiek bewuste kunstenaars elkaar, samen met verontruste intellektuelen, in verschillende protestmanifestaties tegen oorlog en

fascisme. In 1934 werd op de tentoonstelling ‘Cultuur 1934’ het eerste dokumentaire beeld gegeven van de onderdrukking onder het Naziregime. Naast voorbeelden van vervolgde wetenschap, kunst en literatuur, was er Duitse protestkunst te zien: de fotomontages van Heartfield en concentratiekamp tekeningen van Kralik. Al eerder had Nederland op de tentoonstelling ‘Socialistische Kunst Heden’ in het Stedelijk Museum van Amsterdam in 1930 kennis kunnen maken met progressieve, zogenaamde ‘Tendenzkunst’ uit Duitsland: het werk van Grosz en de groep ‘Keulse progessieven’, waaronder de later naar Nederland uitgeweken grafikus Gert Arntz, kunstenaars die een politieke inhoud niet schuwden.

De linkse Nederlandse kunstenaars verenigden zich in de B.K.V.K., De Bond van Kunstenaars ter Verdediging van Kulturele rechten, en organiseerden in 1937 een internationale antifascistische tentoonstelling, ‘DOOD’ geheten, ‘De Olympiade Onder Diktatuur’, als antwoord op Hitler's propagandistische misbruik van de Olympische spelen. De tentoonstelling was meer een manifestatie van internationale solidariteit dan een verzameling politiek geïnspireerde kunst. Het was opvallend dat de meeste kunstenaars, vooral wanneer het schilderijen of beeldhouwwerk betrof, vasthielden aan vertrouwde a-politieke thema's. Duidelijke politieke taal werd alleen op prenten en affiches gesproken. Wanneer dat op een schilderij gebeurde, heette het immers geen Kunst, zoals Harmen Meurs ondervond, die als een van de weinigen de realiteit van martelingen in een Duits concentratiekamp durfde uit te beelden.

Het merkwaardige is overigens dat deze ontheiliging van de Kunst voor de tegenstanders veel provocerender werkte dan de gebruikelijke kritiek in politieke prenten. Vandaar dat juist het werk van Harmen Meurs herhaaldelijk door censuur getroffen werd en op de tentoonstelling DOOD voorzichtigheidshalve maar niet getoond werd. Hitler was immers een een bevriend staatshoofd. De niet minder scherpe affiches van Peter Alma, die onder andere de beulspraktijken van de Nazi's hekelden, mochten wel hangen. Blijkbaar waren ze minder aanstootgevend omdat ze gemakkelijker te plaatsen waren als propagandamateriaal.

Het bleef regel dat de direkte aktualiteit zelden of nooit neerslag vond in de vrije beeldende kunst. Politiek bewuste socialistische kunstenaars als Johan van Hell en Meier Bleekrode maakten een duidelijk onderscheid tussen hun privé schilderkunst en de politieke gebruikskunst, die meestal ontstond in partijopdracht.

De meest expliciete aanklachten tegen oorlog en fascisme moeten we dan ook zoeken onder de illustraties van linkse partijbladen, zoals ‘Vrijheid, Arbeid, Brood’ (SDAP), ‘Afweerfront’ (CPH) en de ‘Fakkel’ (RSAP). Ook een anoniem door onder andere Van Hell en Bleekrode, onder de dekmantel ‘Rode Prenten Kollektief’ uitgegeven map houtsneden *Tegen Oorlog en Fascisme* werd beschouwd als toegepaste kunst.

Het gevaar van de politieke prent is dat deze snel vervalt in clichés, die alleen wegens hun herkenbaarheid op de medestanders indruk maken.

Als overtuigend ooggetuigenverslag leende de fotografie zich beter als belastend bewijsmateriaal dan de teken- of schilderkunst. Een jonge generatie reportagefotografen, rond Joris Ivens, zoals Carel Blaazer en John Fernhout, liet onder andere met beelden uit de Spaanse Burgeroorlog zien dat een foto meer kan zijn dan een esthetisch of journalistiek plaatje. De zogenaamde objectiviteit van de camera sluit een geëngageerde visie niet uit. Toen de oorlog Nederland bereikt had zetten zij hun aktiviteiten voort als ‘ondergedoken camera’. Zij waren de voorlopers van een jonge fotograaf als Koen

Wessing, die eveneens vanuit een politieke stellingname de omstandigheden in Chili na de val van Allende vastlegde in aangrijpende beelden.

Onder de direkte oorlogsomstandigheden heeft de beeldende kunstenaar weinig gelegenheid zijn kritiek te uiten. Wanneer openlijk protest niet meer mogelijk is, blijft alleen nog maar ondergronds verzet over. Kunst komt daarbij minder van pas dan bijvoorbeeld kundigheid in het vervalsen van persoonsbewijzen. Van een Nederlandse verzetskunst is afgezien van wat anonieme illustraties in ondergrondse bladen, vrijwel geen sprake geweest. Als er al iets gemaakt werd dan is het vaak alleen bij toeval bewaard. Zo bevindt zich in het Rijks Instituut voor Oorlogsdokumentatie het een en ander: onder andere uit Gestapo archieven afkomstige antifascistische prenten, die als bewijsmateriaal hebben gediend tijdens een proces.

Van meer belang was dat de oorlogsomstandigheden de Nederlandse kunstenaars dwongen zich te bezinnen op hun positie in de maatschappij. In de oorlog werd de basis gelegd voor veel later door de overheid overgenomen cultuurpolitieke opvattingen.

In het ondergrondse blad ‘De Vrije Kunstenaar’ werd veel aandacht gewijd aan de relatie ‘Kunst en Politiek’. In een artikel van 15 januari 1945, getiteld ‘Wij en de politiek’ lezen wij een standpunt dat aan duidelijkheid niets te wensen overlaat:

> Kunst heeft met politiek niets te maken, oude, versleten, beduimelde leuze, die men maar al te graag vervormd tot ‘kunstenaars hebben met politiek niets te maken’. In beide varianten heeft de leuze in de vorige eeuw gediend als dekmantel voor het maatschappelijk isolement van de kunstenaars, thans dient hij nog als schamele verhulling voor het collaborateurschap onder de kunstenaars...’

Anders dan de in het verzet betrokken kunstenaars gehoopt hadden kwam er na de bevrijding weinig terecht van een politieke eensgezindheid. Alleen organisatorisch kwam er een zekere eenheid tot stand die op den duur tot grotere sociale zekerheid zou leiden.

Meer dan ooit werd de kunstenaar na de bevrijding als scheppend individu op zichzelf terug gegooid. Nadat de eerste bevrijdingsroes achter de rug was bleken oorlog, onderdrukking en racisme allerminst verleden tijd te zijn geworden. De bom van Hiroshima leidde tot een bewapeningswedloop en een ‘koude oorlog’, waar conservatieve krachten en diktatoriale regimes wél bij voeren. In Korea en Vietnam werd het spoedig weer bloedige ernst. Ook voor Nederland verliep de dekolonisatie niet zonder problemen. De ‘politionele akties’ waren een eufemisme voor regelrechte oorlogshandelingen. Kortom van vrijheid kwam onder die gewapende vrede weinig terecht. Het woord devalueerde tot propagandaleuze voor het ‘Vrije Westen’.

Onder de titel ‘De stem van de meester’ dichtte Lucebert later:

> De atoombom bekroonde het concentratiekamp
> en wij dachten nu worden wij wakker
> brachten uit een rode oostenwind
> een hard en waakzaam woord
> dit niet vergeten
> maar onze wind werd meer mierzoet
> werd weer duitse slagermuziek
> en ons kruis een kermisgeschenk

en onze ondergang een duur gehuurde rode ruiter uit Amerika
zeg het maar na
Amerika.

Toch was ontegenzeggelijk met de bevrijding in de Nederlandse beeldende kunst een spontane creativiteit los gemaakt, die revolutionair aandeed.

De kunstenaars van de ‘Experimentele Groep’, later in de internationale Cobrabeweging verenigd, brachten in hun werk de vrijheid proefondervindelijk in praktijk. Karel Appel's ‘Vrijheidsschreeuw’ is het symbool van het toenmalige optimisme, het gevoel helemaal opnieuw te kunnen beginnen, onbelast door voorschriften en regels.

Constant's meest aandacht trekkende bijdrage aan de roemruchte Cobra tentoonstelling die in 1949 in Amsterdam gehouden werd, was veelzeggend genoeg een grote, de ingang beheersende schildering van een ‘Barricade’, zonder welke de vrijheid utopie zou blijven. Cobra was als strijdbare beweging maar van korte duur. Symptomatisch was dat al in 1950 in Constant's schilderijen en grafiek het thema oorlog en concentratiekamp weer opduikt, niet alleen als traumatische herinnering aan het verleden, zoals dat later bij anderen het geval was, maar meer als reaktie op de dreigende politieke werkelijkheid van dat moment. In Korea werd weer gevochten. Hetgeen ook Picasso weer inspireerde tot een uitbeelding van dat geweld, een schilderij dat niet de uitdrukkingskracht van Guernica haalde. Constant was een van de weinige Nederlandse kunstenaars die uitgaande van de aktualiteit het verschijnsel oorlog in zijn algemeenheid vorm wist te geven. Later zou de oorlog in Vietnam hem opnieuw inspireren tot kritisch commentaar in een serie collages, mengeling van krantenkoppen en tekening.

Het is opvallend dat in Nederland algemene verontwaardiging over het Amerikaanse optreden in Vietnam, buiten een aantal affiches, verder zo weinig beeldende reakties heeft opgeleverd. Wanneer een kunstenaar zich met dat onderwerp bezighield, werd dat hem ook niet in dank afgenomen, zoals de jonge Haagse kunstenaar Peter Blokhuis ondervond, wiens tentoonstelling in Pulchristudio van grote aan Vietnam gewijde tekeningen in 1966, wegens de ‘diskutabele politieke strekking’ door censuur getroffen werd.

In zijn essay ‘Opkomst en ondergang van de Avant-garde’ heeft Constant het gebrek aan gunstige voorwaarden voor een revolutionaire creatieve vrijheid, in de na-oorlogse jaren proberen te analyseren. Er was meer nodig dan het geloof van enkele kunstenaars, om de verbeelding collectief aan de macht te laten komen.

Als utopisch model heeft Constant de vrijheidsgedachte in zijn ‘New Babylon’ projekt uitgewerkt, een profetische aankondiging van de Provobeweging en de Meirevolutie van 1968.

Van de experimentelen bleef alleen dichter-schilder Lucebert

de Cobra-taal in zijn oorspronkelijke spontaniteit trouw. Voor hem als schilder bleef de verfmaterie uitdrukkingsmiddel van het totale leven en dus ook van een politieke inhoud. De dichter van ‘Aan onze gemartelde bruid Indonesia’, was niet bang om ook beeldend in schilderijen en vooral tekeningen, macht, militarisme, terreur en agressie aan de kaak te stellen. Ook aan konkrete politieke doelen was Lucebert bereid een bijdrage te leveren. Voor een affiche van de aktie tegen de volkstelling dichtte hij:

Voor je het weet is 't weer zover
dan draagt de een een zweep
een ander een jodenster

Een dergelijke functionele toepassing van beeld en tekst is in Nederland een uitzondering.

Door zijn isolement vindt de kunstenaar slechts zelden aansluiting bij bredere maatschappelijke akties. In het algemeen reageert hij vanuit een persoonlijke emotionele verontrusting en verontwaardiging, die snel weer opgebrand is.

Soms levert dit, zoals dat bij Picasso's ‘Guernica’ het geval was, een algemeen geldig symbool op.

Het Chili-monument van Marius van Beek behoort in die kategorie thuis. Het nieuws van de wreedheden in het voetbalstadion van Santiago de Chili na de val van Allende, inspireerde hem tot een in alle opzichten monumentaal beeld van de slachtoffers en beulen tussen de goalpalen, waarin alle waanzin van moderne totalitaire regimes perfekt in samengevat wordt.

In het betrekkelijk rustige Nederland worden fascisme, staatsdiktatuur en geweld in de wereld meestal afstandelijker behandeld op een abstrakt niveau. Armando probeert in zijn ‘paysages criminelles’ uit de jaren zestig en de meer recente ‘schuldige’ landschappen, de schuldvraag van het alomtegenwoordige sadisme op te lossen. Bij het ‘Staatspaard’ van Roland van de Berghe volstaan enkele attributen als stijgbeugels, bit en leidsels om haast allegorisch het principe van de onderdrukking te symboliseren.

In het werk van Joop van Meel wordt het Francoregiem en daarmee militaire diktaturen in het algemeen, als een surrealistisch circus uitgebeeld.

Peter Blokhuis is daarnaast in zijn recente werk haast wetenschappelijk op zoek naar sporen van geweld uit de Spaanse burgeroorlog in het nu vredig lijkende vakantieland, die hij fotografisch nauwkeurig schildert in een op de montagetechniek geïnspireerde mengeling van heden en verleden.

In dergelijke voorbeelden is van een gespecialiseerde aktiekunst, zoals Grosz en Heartfield die beoefenden en zoals in Duitsland Klaus Staeck die nog altijd in praktijk brengt, geen sprake.

Daarvoor zijn in Nederland de tegenstellingen ook niet genoeg gepolariseerd.

Wanneer in navolging van Heartfield weer fotomontage technieken gebruikt worden om een kritisch beeld van de toestand in de wereld, Vietnam, Chili, Franco Spanje, Marokko, Zuid Afrika te leveren, zoals het ‘Politiek Kunstarbeiders Kollektief Rotterdam’ dat doet, dan blijft het atelierkunst, mooie collages, die geen brede weerklank hebben, omdat een mogelijkheid voor massale verspreiding ontbreekt. Een interessanter voorbeeld van funktionele integratie van beeldende vormgeving en politieke aktie, bood het ‘Nieuwmarkt projekt’ van de groep ‘Kunst en Samenleving’ in Amsterdam. Ook als experiment in samenwerking tussen kunstenaars en buurtbewoners was het opmerkelijk. Met kleuraccenten en enkele treffende teksten

in de met sloop bedreigde buurt werd de aktie tegen de schuldige, een gemeentebestuur dat de bouw van de metro met alle geweld wilde doordrijven, kracht bijgezet. Belangrijk was dat de kunstenaars inzagen dat politieke problemen ook dicht bij huis gezocht kunnen worden. Belangrijk was ook dat het isolement van de kunstenaar doorbroken werd en dat een model geboden werd voor een alternatieve manier van funktioneren van de kunstenaar in de samenleving.

Het is duidelijk dat de relatie beeldende kunst en politiek mee evolueert met ontwikkelingen in kunst en maatschappij. Nu veel beeldende kunstenaars met nieuwe media beginnen te experimenteren en het traditionele esthetische kunstobjekt niet langer als doel zien, ligt het voor de hand dat ook nieuwe mogelijkheden worden onderzocht voor politieke bewustmaking. Internationaal houden een aantal kunstenaars zich bezig met de vormgeving van sociale processen.

De bekendste figuur is in dit verband de Duister Jozef Beuys, die gebruik makend van zijn persoonlijke charisma invloed probeert uit te oefenen op politieke bewustwording.

De 'performance' is een nieuwe kategorie binnen de beeldende kunst, waarbij de kunstenaar zijn eigen lichaam en handelingen als uitdrukkingsmateriaal gebruikt. Vaak blijven het tamelijk egocentrische experimenten voor een klein publiek binnen de kunstwereld. De Nederlandse performancekunstenaar Albert van de Weide is een van de weinigen die buiten dat kringetje tracht te funktioneren. De Zuidafrikaanse 'apartheid' houdt hem in het bijzonder bezig. Bij voorkeur presenteert hij zijn tegen rassendiskriminatie gerichte performances binnen een konkreet politiek aktiekader, zoals de Boycot Outspan Aktie, waarvoor hij ook de affiches verzorgd heeft.

Kunst en politiek. Nog steeds wordt op verouderde esthetische gronden de combinatie suspect gevonden.

Uiteraard is het een misverstand te menen dat kunst en politiek dezelfde funktie zouden kunnen hebben. Dat is zeker niet het geval. De kunstenaar is geen aktivist. Dat politiek geïnspireerde kunst per definitie kwalitatief inferieur zou zijn aan autonome kunst, moet echter als een ideologisch bepaald vooroordeel beschouwd worden.

Politiek als inspiratiebron van 'lichte muziek'
Willem van Beusekom

Jules de Corte was al in 1962 overtuigd van de problematiek van de Nederlandse zingende kunstenaar:

> Wie in Nederland wil zingen
> over moeilijker dingen
> dan ik hou van jou,
> kan zich beter niet vermoeien
> en zijn nachtrust niet verknoeien:
> hij komt toch niet uit de kou.
> Want de mensen willen toch alleen maar horen
> over die en gene hele oude toren
> met natuurlijk ook een heel oud klokkenspel,
> heus, ik weet zo onderhand mijn weetje wel.

Toch bevond de Corte zich toen al op het breukvlak van twee perioden in de nationale lichte muze. Het na-oorlogse tijdvak, waarin werken en wederopbouw centraal stonden en licht amusement voornamelijk de funktie van amuseren had, en de periode van midden zestig tot nu, waarin politiek en maatschappijkritiek weer onderdeel werden van de liedjesschrijfkunst.

De scheidslijn lijkt misschien wat scherp getrokken, maar dat helpt wel om een beter inzicht te krijgen in de ontwikkelingen van het lichte lied sinds de afloop van de tweede wereldoorlog.

In tegenstelling tot veel van de andere bij de oorlog betrokken landen, stond het lichte muziekgebeuren hier tussen '40 en '45 op een laag pitje. Natuurlijk werd er uitgebreid gemusiceerd door orkesten en gezongen door meer of minder talentvolle zangers en zangeressen, maar vergeleken bij Frankrijk en Engeland was de vernieuwing binnen dit repertoire gering. Het Nederlandstalige lied was in die periode ook niet politiek of sociaal-maatschappelijk gericht. Uitzonderingen kwamen van politiek verdachte zijde (het cabaret van Paulus de Ruiter, met veel teksten van Jacques van Tol) òf via door de Duitsers verboden kanalen (radio Oranje, Jetty Paerl en 'Kindervragen'). Het je kritisch uitlaten over het politieke systeem was in de meeste gevallen levensgevaarlijk, dus paste je wel op. Veel verder dan vertalingen van buitenlandse nummers kwam men over het algemeen niet. De uitzonderingen vanuit Londen, die misschien nog voor enig tegenwicht hadden kunnen zorgen, bestonden voornamelijk uit gesproken woord-bijdragen.

Van een bevrijd Nederland mocht eigenlijk een enorme creatieve eruptie verwacht worden. Het tegendeel bleek waar te zijn. De handen gingen wel uit de mouwen, maar vooral om aan de wederopbouw te beginnen. En die wederopbouw ging vergezeld van de laatste Engelse, Franse en Amerikaanse tophits. Daar waren er overigens meer dan genoeg van, want op dit terrein had de gemiddelde Nederlander een aanzienlijke achterstand opgelopen in vijf oorlogsjaren.

Het is nauwelijks teveel gezegd dat tussen '45 en '48 het Nederlandse lied een mager bestaan leidde. Voor politiek getint of sociaal-maatschappelijk gericht lied was bijna helemaal geen ruimte. Je kunt je zelfs afvragen of de behoefte eraan wel aanwezig was. Protestanten, katholieken en socialisten waren het in grote lijnen met elkaar eens. De tegenstellingen tussen de arbeider met de bretels en de werkman met de hoge boord verdwenen. De proletariër werd burgerlijk en het

‘kameraden’ werd vervangen door ‘partijgenoten’. Nederland leerde leven met de doorbraak.

In die sfeer van praktische Drees-politiek was geen ruimte voor emotioneel geladen politieke gedachten, dus ook geen ruimte voor protest of strijdcultuur. De puur lichte muze had daarmee geen problemen. Zingen over ‘rode rozen’, ‘het zonnige pleintje’ of ‘de oude zeeman’ kon net zo goed in een sfeer van politieke eensgezindheid als in een sfeer van tegenstellingen. Het meest onder de veranderende tijden leed het proletarische lied en de strijdcultuur, randgebieden van de lichte muze, maar als invloed erop niet weg te denken. Die strijdcultuur was behoorlijk vertegenwoordigd in het vokale aanbod, al was het alleen al omdat één van de omroepen, de VARA, er vrij veel aandacht aan besteedde. Socialisten werden van jongsaf opgevoed met de AJC-liederenbundel en niet met de revue-liedjes van Lou Bandy of Buziau. Die mochten dan wel geruime tijd onze ‘volkssterren’ zijn, hun engagement met de maatschappelijke realiteit was gering. De weg van de vernieuwing werd ook nauwelijks ingeslagen. De liederen van de journalist-gitarist-zanger Ton Oosterhuis werden wel gepropageerd binnen de AJC opvolgende jongerenorganisatie ‘Nieuwe Koers’, maar het waren geen toppers, die spontaan werden aangeheven op de paas- of zomerkampen. Een *Daar bij die waterkant* of *Op de grote stille heide* hoorde je eerder, maar dat waren dan ook suksessen die met evenveel gemak door Eddy Christiani of Max van Praag ten gehore konden worden gebracht. Het Nederlandse lied was romantisch, onnozel, lief, soms een beetje droef en het was politiek en sociaal-maatschappelijk volstrekt onbenullig. Titels zeggen vaak al voldoende: *Luilekkerland* - in een land dat met man en macht werkte aan z'n herstel -, *Rozen zo rood*, *Wipneus en een kersenmond*, *Het huisje aan de IJssel*, *Zeeman*, *waarom ga je zo ver bij mij vandaan*, *Kijk eens in de poppetjes van m'n ogen*, *Kom erin*, *zet je hoed af*, *Wij willen een goal*

en *Laat de leeuw niet in z'n hempie staan* - want voetbal is ook van alle tijden -, *Spring maar achterop* - omdat Nederland vooral fietste -, *Ze zakten door de vloer* en *Ik heb maling aan geld*, waarvan het licht kritische ten aanzien van het kapitalisme niet verder gaat dan de titel.

Als je vanuit het Nederlandse lied een maatschappij beeld zou schetsen, dan was het paradijs na '45 gesitueerd tussen de Wadden en het Drielandenpunt, en tussen Elten, toen nog van ons, en de blanke toppen van de duinen. Niets was minder waar. Waar vinden we bijvoorbeeld de woningnood terug? Niet in *Ik heb een huis met een tuintje gehuurd* en *Woningnood* van Boudewijn de Groot en *Geef ze een huis* van de Bouwmeesters waren nummers uit de jaren zestig en zeventig. Hoe verwerkte de Nederlandse tekstdichter de politionele akties in Nederlands-Indië? De weinige kritische teksten over dit nationale trauma werden in de jaren zestig geschreven, toen het Indisch ABC, onder de nodige protesten, zich voor het eerst stortte in de misdadige kanten van ons optreden daar. In '47 en '48 geen woord. Gerard Dentenaar kon rustig componeren en schrijven:

> Wij werken voor vrede, voor veiligheid en recht,
> En helpen een volk uit zijn nood.
> Begrippen waar iedere jongen voor vecht,
> En waar Neêrlands kracht uit ontsproot.
> Eens wappert dan vredig het rood, wit en blauw,
> te land, in de lucht en ter zee,
> Wij kunnen dan juichen en weten: onze trouw
> bracht Nederland ook weer de vreê.

(uit *Zeven december*, 1947)

Het Miller Sextet en vele andere artiesten deden ook het hunne en gingen op tournee in de Oost. Op Java, Moratai en Nieuw-Guinea zongen en speelden ze *Ben jij vergeten*, *Nederlands in zeven lessen* en als bewijs van diepe verbondenheid met de rijksgenoten Speenhoff's *Koki* in het Maleis. Alleen geen woord van kritiek op onze bemoeienis.

En hoe werkte Korea door in ons lied? Met enige fantasie kunnen een aantal ‘afscheidsliedjes’ aangedragen worden, maar bij de meeste daarvan was de inspiratiebron al veel ouder.

Het beeld is tamelijk somber. Voor actieve stellingname en voor reflectie van aktueel gebeuren heeft het Nederlandse lied geen rol van betekenis gespeeld. Lichte muziek was in die tijd pure ontspanning, het ontsnappen aan de dagelijkse realiteit. Dat is op zichzelf al typerend voor sociaal-maatschappelijk gedrag.

Deze bespiegelingen rechtvaardigen op zichzelf de vraag òf amusement in de brede zin van 't woord wel maatschappelijk gebonden moet zijn. Heeft een samenleving, die in de ban is van de economische groei en van ongekende welvaart wel behoefte aan zanger-auteurs, die hun twijfels hebben en uiten over alle voordelen, die die groei met zich meebrengt. Neem in dat kader de rol van de media in datzelfde tijdvak. Geen van de omroepen, AVRO, KRO, NCRV, VARA en VPRO besteedde aandacht aan mogelijk kritische vertolkers. Het lichte radio-amusement bestond uit *Negen heit de klok*, *de Showboat* en *de Bonte Dinsdagavond trein* en orkesten, zoals de Skymasters, Ramblers, Zaaiers met zangers en zangeressen als Sonja Oosterman, John de Mol en Marcel Tielemans. Amusement, dat goed aansloot bij de algemeen geldende burgermoraal. Dezelfde burgermoraal, die gereflecteerd werd in het populairste radio-programma, *De Familie Doorsnee.* Dat was een doorsnee Nederlands gezin, dat er overigens wel een dienstbode op na hield en waarvan de

zoon reisjes naar Parijs maakte. Dus geen echt arbeidersgezin. Als Annie MG Schmidt het familiegebeuren iets uit de hand liet lopen, door bijvoorbeeld vader Doorsnee te laten vloeken of moeder Doorsnee een glaasje sherry te laten nuttigen, dan greep de VARA-tekstcontrole in. Nederland was een keurig dominees-land en de amusementsmuziek was daarvan een ontspannen weergave. Alleen in het cabaret werd zo nu en dan een kritische toon aangeslagen, die vooral gevoed werd vanuit het meer intellectueel gerichte studenten- en journalistencabaret. Deze Annie MG Schmidt van Doorsnee schreef in '47 het anti-oorlogslied *Laarzen*:

> Er zullen nieuwe laarzen opmarcheren
> zolang er zoveel runderen zijn.

en Wim Kan bewandelde, bijna hand in hand met Juliana, de pacifistische 'derde weg':

> In 't donker is de mens zo klein,
> zo in z'n pyamajasje
> zonder waardigheidsharnasje
> en neemt zich voor om goed te zijn,
> Om voor mens en dier te zorgen.
> Maar dan komt de nieuwe morgen
> en de mens haalt uit z'n kastje
> z'n colbert, z'n boord, z'n jasje,
> trekt het harnasje weer recht...
> en dan is de mens weer slecht.

Daarnaast ontsproten in de studentencentra van ons land de studentencabarets, Utrecht (Johan Noordmans en Paul van Wély), Den Haag (Rinus Ferdinandusse), Leiden (Paul van Vliet) en Groningen (Seth Gaaikema), die wel plaagstoten plaatsten in de richting van de vele overheden in Den Haag, Soestdijk en Rome, maar niet echt politiek actief stelling namen. Dat deed je niet in de jaren vijftig. Gezag was er voornamelijk om geaccepteerd te worden.

In het buitenland kwam het verzet tegen dat gezag ook maar moeizaam op gang. In Frankrijk was er iets van terug te vinden in het existentialisme en in het verlengde daarvan in de chansons van Juliette Greco, Georges Brassens en Boris Vian. Daar lag het zwaartepunt niet direct in de politieke daad. Veel meer was het chanson een uiting van de mentaliteitsverandering onder jongeren, het afstand nemen van een door ouderen bepaalde 'bourgeois'-cultuur. Alleen de Algerijnse vrijheidsoorlog leidde tot direkt politieke pamfletten, zoals Boris Vian's open brief aan de president, *Le déserteur.* Het lied kreeg een Nederlandse vertaling, maar dat kon je moeilijk een politieke daad noemen. Het onderwerp stond ver buiten onze maatschappelijke realiteit. Dat gold overigens voor al diegenen die het Franse chanson in onze taal vertaalden. Het was een vrij elitair gebeuren, dat slechts weerklank vond bij de al genoemde studentenkringen. Eigenlijk een nieuwe variant op het salon-socialisme.

De revolte tegen de burgerlijke amusements-cultuur in Amerika was veel duidelijker. De rock-and-roll rekende muzikaal rigoreus af met de Broadway- en Hollywood muziekopvatting. Maar was de muziek daarmee ook meteen maatschappij-kritisch? Eén blik op de teksten, die voornamelijk over kalverliefdes en vrije tijds-besteding gingen, maakt aan die illusie snel een einde. Toch was de rock-and-roll wel een muziekstijl, die voortkwam uit een mentaliteitsverande-

ring, en die tenslotte later, voornamelijk in de jaren zestig, ook werd vertaald in sociaal-maatschappelijke termen.

Gold dat ook voor de Nederlandse vormen van de rock-and-roll? Schreef Peter Koelewijn zijn *Kom van dat dak af* met een bepaalde geëngageerde reden of alleen maar omdat hij commercieel brood zag in de nieuwe popmuziek. De tweede reden is de meest waarschijnlijke, want rock-and-roll had een enorme aantrekkingskracht op de jongeren, die zich duidelijk als economische kracht hadden aangemeld. Politiek en sociaal-maatschappelijke realiteit hadden niet veel met de rock-and-roll-teksten te maken. Anneke Grönloh's *Slobbertrui*, Cees Nootenboom's twist-liederen voor Paul Gimbel en de rockers van René & his Alligators vertelden meer over een mentaliteitsverandering, die onder jongeren plaatsvond, maar dan nog wel binnen vrij burgerlijke kaders.

Toch vormde deze generatie in het Nederlandse lied een overgang naar de jeugdige protestvertolkers van de jaren zestig. Zelf speelden de meeste rock-and-roll-artiesten daar nauwelijks een actieve rol in. Hun beperkte revolte in het Nederlandse amusement had niet meer tot gevolg dan een drastische repertoire-wijziging van de orkesten, een verandering in de strategie van de platenmaatschappijen en een muzikale, vooral ritmische, injectie van de wat ingeslapen liedjescultuur. De personen zelf, Blue Diamonds, Trea Dobbs, Willeke Alberti en anderen, namen daarentegen gewoon de plaatsen in van de afgedankte oudere generatie. Een verschijnsel, dat op zichzelf niet nieuw en niet schokkend was.

Baanbrekend was wel de rol van Jaap van de Merwe, die rond '59 z'n journalistenbaan inruilde voor het cabaret en via dat cabaret de Nederlandse liedjeskunst vooral op tekstgebied danig veranderde. Z'n invulling van de definitie wat cabaret is, maakte veel duidelijk: ‘Cabaret als een politiek pamflet in theatervorm’ en ‘Cabaret is geen beschaafd amusement. Als het niet gaat van auw, auw, terwijl de scherven rondvliegen, is het niet eens cabaret, maar meer iets van het strijkje met de Liebestraum’.

Het beet op alle fronten van zich af:

Schoon is het soldatenleven,
Hoeladie A-bom, hoeladie H-bom,
Holadie kobaltbom.
Van je ra-ra-radio-aktiviteit,
gooi de bak-bak-bak-bakterie in de strijd
om het mensdom spontaan te vergeven,
Schoon is het soldatenleven.

(1960)

en na de vorming van het 1e kabinet-Biesheuvel:

Barend, wat moet dat in die bedstee:
met z'n vijven, en de deuren blijven dicht...
Barend, wat moet dat in die bedstee?
Vier geloven op één kussen,
en die krent van Drees ertussen.

(1972)

Een liedje over de Vietnamese oorlog, heel onschuldig als je het nu hoort, werd ooit in eerste instantie door de VARA geweigerd, maar z'n serie '*t Oproer kraait* werd door dezelfde omroep jarenlang uitgezonden. In z'n meest pure vorm was het cabaret, de muziek was ondergeschikt. Het soort lied vertoonde duidelijk

overeenkomst met dat wat ons kwam aangewaaid in het roerige midden van de jaren zestig. Het pop-lied, rock en beat, kreeg zowel in Amerika als in Engeland, een sociaal-maatschappelijk gezicht. Het gezicht had twee kanten, één ervan het lied met duidelijk politieke lading, zoals de songs van Woody Guthrie, Pete Seeger en Bob Dylan, de ander waarbij aktuele politieke situaties werden vertaald in schrijven en componeren met betrokkenheid. Dat juist de generatie van de zestigers in de muziek de tekst aangrepen als middel om zich te uiten, is begrijpelijk tegen de achtergrond van de muzikale veranderingen, die de rock en de beat hadden veroorzaakt. De kleur van de muziek had zich voldoende gewijzigd om de na-oorlogse generatie afstand te doen nemen van de klanken, die hun ouders aanstonden. De volgende stap was het verschil in mentaliteit en politieke opvatting uit te drukken in de teksten.

The times they are a-changin' schreef Bob Dylan en Lennaert Nijgh bewerkte en Boudewijn de Groot zong:

Kom vaders en moeders
Kom hier en hoor toe
Wij zijn jullie wetten en praatjes zo moe.
Je zoons en je dochters die haten gezag
Je moraal die verveelt ons al tijden
en vlieg op als de wereld van nu je niet mag
want er komen andere tijden.

(1965)

Op die manier werd uitdrukking gegeven aan een mentaliteitswijziging, zonder dat daarmee direkt een politiek statement werd afgelegd. In tegenstelling tot Van der Merwe, die z'n teksten vaak in direkt verband bracht met de aktuele politiek beperkte het duo Nijgh/de Groot zich vooral tot de mentaliteitsverandering. Getuige uitspraken in interviews uit die tijd, interesseerde Boudewijn zich wel voor politiek, maar volgde hij de aktuele politieke gebeurtenissen nauwelijks. Maar hij koos wel voor duidelijkheid. ‘Een protest-song móet zwart-wit zijn, met het idee op de achtergrond dat je een misstand alleen aan de kaak kunt stellen door hem volkomen zwart af te schilderen’.

Het meest direkt was hij nog in ‘Welterusten, meneer de president’, op het hoogte (of diepte-)punt van de Vietnam-oorlog. Toen ‘Johnson moordenaar’ nog gold als een strafbare belediging van een bevriend staatshoofd, zong De Groot:

Schrik maar niet te erg wanneer U in Uw dromen
Al die schuldeloze slachtoffers ziet staan
Die daarginds bij het geweld zijn omgekomen
En U vragen hoe lang dit nog zo moet gaan
En U zult toch ook langzaamaan wel wéten
Dat er mensen, die ziek zijn van 't geweld
Die het bloed en de ellende niet vergeten
En voor wie nog steeds een mensenleven geldt
Droom maar niet te veel van al die dooie mensen
Droom maar fijn van overwinning en van macht
Denk maar niet aan al die vredeswensen.
Meneer de president... slaap zacht.

(1966)

Opeens was een politiek lied rijp voor een top-tien notering in de tipparade, een vermoedelijk bredere aanvaarding van de anti-Vietnam-stroming, dan de politiek zèlf op dat moment kon bereiken. De discussie over Vietnam bleek niet alleen voor het amusement een dankbare voedingsbron te zijn. Het protest opende nieuwe wegen voor het politiek pamflettisme en de strijdcultuur. Een koor, als het Rotter-

dams Morgenrood, dat haar wortels in de socialistische strijdcultuur had, bracht liederen *Voor Vietnam* bijeen, gecomponeerd door Hans Eisler, Gilius van Bergeijk en Louis Andriessen met teksten van Jacques Firmin Vogelaar en ook Konrad Böhmer, Kees van Hage en Willem Breuker lieten zich niet onbetuigd op hun plaat met liederen ‘Voor de overwinning van de Vietnamese revolutie’. Het waren allemaal muzikale bijdragen aan de strijd tegen een onrechtvaardige oorlog. Bovendien bleek hoe goed ook meer populair gerichte composities zich leenden voor steun aan politieke strijd. Bij de demonstraties tussen '66 en '68 rond Provo en Maagdenhuis werd het lied weer in z'n meest direkte vorm gebruikt, om uiting te geven aan de onvrede tegen de overheid. Op stencils werden steeds nieuwe teksten op bekende toppers en volksliedjes verspreid om aan het protest een vorm van gezamelijkheid en broederschap te geven. In het burgerlijke jargon heette het ‘community-singing’, dat of bij het hammondorgel of in het voetbalstadion werd bedreven. Op straat was het de protestsong *We shall overcome.*

De jaren zestig wezen uit dat de overheid en het gezag niet meer heilig waren. Armand kon ongestraft zingen over de verschillen tussen de sociaal goed en minder goed bedeelden en hij kon er rustig een stickie bij opsteken. Hij hoefde zich niet te schamen voor een ludiek spelen met de weigering van sommigen om aan het arbeidsproces mee te doen. Gerard Cox mocht in z'n Lurelei-tijd de koningin zelfs ‘arme ouwe’ noemen en Jenny Arean zong vrijelijk:

> Wel, meneer kerk... moet ik jou steunen
> nu jij daar stervend ligt te kreunen
> terwijl zij mij in jouw naam flessen
> géén interesse...

(1969)

De jaren zestig wezen ook uit dat het kritisch zijn niet automatisch een taak voor het cabaret of de strijdcultuur was. Toch zouden deze twee stromingen in de jaren zeventig nog duidelijk van zich laten horen, vaak niet meer in de traditionele vorm. Vooral Freek de Jonge en Bram Vermeulen hebben binnen de cabaretrichting, al willen ze het woord zelf niet horen, de kleur danig gewijzigd. Hun tarten van maatschappelijke gewoonten en vooroordelen was vaak uitermate wrang. Voor hen was politiek en maatschappelijk gebeuren de basis waarop ze hun repertoire bouwden. In een enkel geval, zoals tijdens de wereldkampioenschappen voetbal in 1979 in Argentinië werden ze politiek actief in daden. Hun optreden en de plaat *Bloed aan de paal* was een politiek pamflet en aktieplaat waarvan de sporen vooral in de popwereld nog lang zichtbaar bleven. Bram en Freek kozen voor een synthese van pop en tekst.

Vanuit een vergelijkbaar maatschappelijk startpunt valt het werk van Robert Long te bezien. Ook hij kiest voor het ter discussie stellen van allerlei vooroordelen. Al trekt hij de lijn soms ver door, door alles onder het kopje amusement te willen rangschikken. Hij gaat voornamelijk te keer tegen vooroordelen, die hem persoonlijk raken. Op die manier is hij geen pamflettist maar een vertolker van door velen gevoelde afkeer tegen allerlei hypocrisie ten aanzien van homosexualiteit, vervuiling en bedreiging:

> Hij is een man, en hij is een man
> ze zijn al jaren bij elkaar
> wat is daar voor bijzonders aan
> het is nu toch wel zonneklaar
> als zij dat willen doen ze maar
> al was er dan geen ambtenaar

die zei, nu bent U dus een paar
elk diertje z'n plezier niet waar
dat is voor niemand een bezwaar
behalve in de ogen van die klootzak van een Gijsen
die man bekijkt de wereld met zo'n vrome zure smoel
omdat ie zelf niet neuken mag
meent ie vol afgrijzen
z'n medemens die anders is terecht te moeten wijzen
met God tesamen op een stoel
dat geeft een heerlijk machtsgevoel.

(1979)

Gericht politieke uitspraken zijn in het werk van Long niet veel terug te vinden of ze zijn redelijk vriendelijk verpakt. Wel boorde hij nieuwe inspiratiebronnen aan, die in het traditionele lied niet aanwezig waren. Corry Brokken, Connie Vandenbos, Rob de Nijs en anderen hielden zich niet bezig met discriminatie, de problematiek rond A-, H-, of neutronenbom, nucleaire bewapening en maatschappelijk egoïsme, Long wel. Dat zingen over maatschappijvisie en uiting geven aan maatschappij-kritiek is gelukkig meer en meer deel gaan uit maken van teksten van muzikanten die of in de liedjes- of in de popcultuur bezig zijn. Er is zelfs sprake van een verschuiving van de cabaretsector naar de pop.

Vooral de laatste jaren is het cabaret, op de manier waarop Jaap van de Merwe het omschreef, een beetje in de verdrukking gekomen. Paul van Vliet, Gerard Cox, Seth Gaaikema en vele van hun collega's zijn meer bezig met de showy amuserende kant van hun werk, dan met het overbrengen van een boodschap.

In de popmuziek is daarentegen steeds meer de nadruk komen liggen op het actie-element. De tijden dat ‘I love you’ de belangrijkste zin in een popsong was is sinds de injecties van Dylan, Beatles, Stones en anderen voorbij. Het grootste deel van de popsongs bestaat nog wel uit liefdesliedjes, maar ze hebben geen monopoliepositie meer. Werkstukken als *The wall* van Pink Floyd en het ‘no nukes’-projekt tegen de kernenergie zijn typerend voor de meer maatschappij bewuste

instelling van popmuzikanten.

Het grote probleem voor ons taalgebied was dat de meeste popgroepen zich van de Engelse taal bedienden. Vaak omdat ze van mening waren dat het Engels makkelijker te voegen is in het muzikale stramien van een compositie. Alleen rest dan de vraag in hoeverre het publiek iets oppakt van de inhoud van de teksten. Onze popgeneratie is voornamelijk met Engelse muziek opgevoed en alles wat Nederland tot nu toe heeft gepresteerd op popgebied is te herleiden op oorspronkelijke Amerikaanse rock of Britse beat. Groepen als Golden Earring, Shocking Blue, Motions, Kayak en Herman Brood & the Wild Romance waren of zijn inwisselbaar voor groepen aan de andere kant van de Noordzee en Atlantische Oceaan. Voor hun fans is de muziek de eerste trekker en voor een beperkt gedeelte ook nog de tekst. Bots toonde aan dat er nog andere mogelijkheden zijn. Ook zij kiezen voor muziek die aansluit bij de groep die ze proberen te bereiken. Daarnaast willen ze met hun teksten iets zeggen over zaken, die vooral de werkende jeugd aangaan:

> Wij zijn mien kous en piet staal
> jan daf en tinus teevee
> wij zijn 16 jaar
> en we zijn met ons werk heel tevree
> om 5 uur vrijdags beuren
> alweer een week voorbij
> geen baas die meer komt zeuren
> want 't weekend is voor mij
> we zetten de radio meestal op hilversum 3
> je hoort wel geen zak
> maar wie let daar nou op zeg op wie
> de machines staan te bonzen
> en je oren blijven gonzen
> maar wie vindt dat nou raar
> want je weet wat je hebt
> en alles dat staat vast
> en je maakt je geen zorgen
> je schijt op de rest
> want wij zijn aangepast.

(1975, *Lied van de werkende jeugd*)

Taal en muziek horen beide bij het direkte referentiekader, veel meer nog dan datgene dat Robert Long en Boudewijn de Groot te zeggen hebben. De laatste twee behoren dan ook tot de categorie van de liedjeszangers, bij Bots kan je spreken van een nieuwe vorm van strijdcultuur:

> Kom socialisten trek ten strijde
> kom socialisten wees paraat
> onze strijd is niet langer te vermijden
> als je maar weet waar het steeds om gaat

(1976, *De lange weg*)

Bram Vermeulen, zelf ook betrokken bij een nieuwe gebruik van de Nederlandse taal in de popmuziek heeft ooit eens gezegd dat goed in je eigen taal zingen pas mogelijk is als popmuzikanten ook in die taal denken. Hij heeft daarin volledig gelijk. Veel van de vroegere Nederlandse popmuziek, of het nu Peter en z'n Rockets, Het of ZZ en de Maskers waren, bestond uit bewerkingen van muzikale gedachten, zoals die in het buitenland ontwikkeld waren. Bij Bots merk je dat de traditionele

vorm van bijvoorbeeld het proletarische strijdlied weer is opgepakt, terwijl de groep, in het bijzonder auteur Hans Sanders, toch in poptermen denkt.

Misschien mag je nu gaan konkluderen dat de sombere tijden, waarover Jules de Corte in 1962 schreef, voorgoed voorbij zijn. In de nieuwe lading Nederlandse popmuzikanten bevindt zich een grote groep, die de charme van de eigen taal heeft ontdekt: Ton van der Meer, Toontje Lager, Utang, Tedje en de Flikkers, Dorpsstraat, Doe Maar, Nasmaak, Ivy Green, John Oranje en Braak.

Hun taalgebruik is uiterst direkt. Er wordt geen blad voor de mond genomen:

> Ruk me af, pijp me maar, grijp je kans,
> nu ben ik er voor jou,
> je wilt dat ik je pijp
> wellustig spuit je in mijn mond... maar
> denk wel ik verkoop je illusies
> jij bent de klant en ik ben hoer

(Tedje en de Flikkers, 1979)
en

> Loop ik over straat
> je weet wel hoe dat gaat
> met al die mooie vrouwen
> ken ik hem nauwelijks houwe

(Ivy Green, 1979)
Niet elke platenmaatschappij staat nog te juichen om dit werk op de plaat te zetten. Zeker niet als de aktuele politiek om de hoek komt kijken. Want dezelfde Tedje en de Flikkers zingen *Flikker van Agt het raam uit.* Zo'n politiek geladen lied staat ver af van de subtiele manier waarop Wim Kan éénmaal in de 3 jaar de politiek benadert (*Lijmen Jan* en *Jelle sal wel zien*). De weinige direkte politieke kritiek in het liedjesrepertoire kwam ooit nog van Vader Abraham in combinatie met Boer Koekoek, die Den Uyl in de olie lieten. Jaap van de Merwe ondersteunde dezelfde Den Uyl ooit in een verkiezingscampagne met *Op de hele wereld is geen uyl te koop zo mooi als onze Joop.* Blijkbaar begint de polarisatie zich nu te manifesteren in de pop.

Dat het werk van de nieuwe lichting popgroepen meer en meer in de belangstelling komt, geeft aan dat de emancipatie binnen het popgebeuren z'n voltooiing begint te naderen. Rock-and-roll is niet alleen meer actie-muziek door de muziek alleen, maar nu ook door de teksten. Niet alleen schokkend woordgebruik, maar ook de twijfel over de ‘normale’ wereld:

> Ik heb een vriend in het gekkenhuis
> hij zegt dat hij niet maf is
> maar de dokter zei tegen mij
> dat ie daarom juist zo ziek is.

(Utang, 1979)
Porno-rock, psychopaten-rock, homo-rock, politieke rock, het zijn geen onbekende elementen meer in onze muziekwereld. Het burgerlijke amusement heeft er niet onder geleden. Voor George Baker, Vader Abraham, Luv, de Zangeres zonder Naam en Corry is nog altijd ruim plaats. Het cabaret is er niet monddood door gemaakt. Vooral op het alternatieve circuit (bijvoorbeeld Hauser Orkater) hebben pop en cabaret elkaar redelijk gevonden. De pop met boodschap, het lied met verhaal, heeft sinds het midden van de jaren zestig meer en meer terrein veroverd. Nederlandse muzikanten, zangers

en zangeressen zijn in groeiende mate in hun eigen taal gaan denken en schrijven. Ten opzichte van andere cultuurrichtingen, vooral de literatuur, had de lichte muziek een bijna onoverbrugbare achterstand. De demarage is begonnen. De eerder gestelde vraag òf amusement in de brede zin van 't woord maatschappelijk gebonden moet zijn, wordt daarmee op verschillende fronten positief beantwoord. Zowel in direkte zin, het aansluiten op politieke gebeurtenissen, als in meer indirekte zin, het je baseren op politiek denken, heeft vaste voet in de lichte muze gekregen. En zo hoort 't ook.

Politiek in de literatuur
Aad Nuis

In de hele naoorlogse romanliteratuur weet ik maar een geslaagd portret van een Nederlands politicus, en dat staat in een Amerikaans boek: Van Vliet de Jonge in *Cannibals and Missionaries* van Mary McCarthy. Nederlandse schrijvers hebben blijkbaar andere dingen aan hun hoofd. Van Galen Last heeft ooit, zonder er overigens veel aandacht mee te oogsten, een buitenlands staatsman getekend in *President Dramakutra*, maar Haagse politieke kringen? Het kan zijn dat ik iets over het hoofd zie, maar ik herinner me alleen een onafgemaakt verhaal van Remco Campert dat in afleveringen in HP verscheen, en natuurlijk Arend Streefkerk en zijn door vergiftigde komijnekaas gekwelde fractie in *De derde kamer* van Jan Terlouw. Die roman is onder aanvoering van Koot en Bie zo gehoond vanwege de naieve cliché's waarmee het doorspikkeld is dat er weinig oog was voor het unieke van het onderwerp, voor Nederlandse begrippen dan, en de kennis van zaken waarmee het behandeld werd.

Vatten we het onderwerp, de politiek als inspiratiebron voor de naoorlogse Nederlandse literatuur, erg beperkt op dan zijn we dus gauw klaar. Maar ook als we verder kijken dan het Binnenhof en meer in het algemeen op zoek gaan naar analyses van politiek handelen en politieke aspecten van maatschappelijke processen in romanvorm, dan blijft de spoeling dun. Het is één kant van een meer algemeen verschijnsel: je ziet hedendaagse Nederlandse romanhelden zelden bezig met de uitoefening van hun beroep, behalve misschien als ze zelf ook schrijven, of voor de klas staan. Een bloemlezing van verhaal- en romanfragmenten die een indruk geeft van de gevarieerdheid van het dagelijks leven, zoals ik die uit Amerika ken, lijkt me hier onmogelijk te maken, hoe realistisch onze literatuur ook heet te zijn.

Onze literaire kracht ligt niet in zorgvuldige en gedetailleerde beschrijvingen van de sociale werkelijkheid, de krachten die daarin werken en personages die door hun plaats in het krachtenveld grotendeels worden bestuurd. Onze specialiteit is het unieke personage in zijn of haar komisch of tragisch gevecht met het leven en de anderen. Eigenlijk is ook de schrijver zelf zo'n personage, een schepper van werelden eerder dan een beschrijver van de wereld. Bij gedichten en ook columns ligt dat het meest voor de hand, maar je vindt het ook in romans en verhalen, van Reve, Hermans en Mulisch af tot 't Hart en Biesheuvel toe.

Dat wil niet zeggen dat onze schrijvers zich niet met politiek bemoeien, maar wel dat hun eventuele bemoeizucht iets eenzijdigs heeft. Of ze nu links of rechts zijn, ze kijken van buiten tegen de politiek aan. Politici worden gewantrouwd, een enkele keer bewonderd, maar ze blijven een ander soort. Die instelling kan heel goed samengaan met politiek als getuigenis - die is in alle schakeringen in onze letteren te vinden - maar niet met een overtuigende verbeelding van het politieke proces. Van buitenaf kun je constateren dat politiek een poppenkast is, maar om te laten zien hoe die poppenkast werkt moet je er eerst inkruipen.

De individualistische grondvorm van onze literatuur is overigens niet zonder tegenspraak gebleven. De onpersoonlijke collagetechnieken en andere taalexperimenten van schrijvers als J.F. Vogelaar zijn doelbewuste pogingen om ervan af te komen; hun radicalisme is niet alleen literair, maar meestal ook politiek van aard. Een feministe als Hannemieke Stamperius legt zoveel nadruk op de herkenbaarheid van situaties en de representativiteit van personages dat het lijkt of ze het unieke zou willen uitbannen. Ik vind dat allebei opvattingen die tot niets van betekenis hebben geleid en ook niet kunnen leiden als ze consequent worden nageleefd, maar ik ben me ervan bewust dat de aanhangers ervan dat alleen maar

een bewijs zullen vinden van de burgerlijk of masculinistisch individualistische oogkleppen die ik draag. Zij zullen heel andere boeken uitkiezen dan ik als ze de werkelijk belangrijke naoorlogse literatuur willen opgeven, en het feit dat ik de meerderheid op mijn hand heb, zowel van de schrijvers als van de lezers en de critici, is in dit soort zaken nu eenmaal geen bewijs dat ik gelijk heb. In de praktijk maakt het voor het onderwerp gelukkig weinig uit: de radicale anti-ik-schrijvers zijn zo radicaal dat ze tegenover het huidige politieke bedrijf met een minstens even afkerig wantrouwen zijn vervuld als hun individualistische broers en zusters. Ook zij blijven profeten die staan te roepen op een afstand, met in hun geval bovendien een tamelijk voorspelbare boodschap.

Een lijstje van de grote politieke gebeurtenissen van na de oorlog doet nog een reden voor die afstandelijkheid in het oog springen. Oorlog en het verlies van Indië, koude oorlog in de jaren vijftig en langzame ontspanning in de jaren zestig, Cuba, Vietnam, de energiecrisis: het waren allemaal grote golven die Nederland meesleurden zonder dat het zelf veel kon doen aan het bepalen van de koers. Voor grote landen geldt dat verschijnsel tot op zekere hoogte ook, maar burgers van kleine landen merken het beter, en worden er makkelijk moedeloos van. Het heeft zeker de neiging versterkt bij Nederlandse schrijvers, het gedoe in Den Haag te negeren en als er toch getuigd moest worden zich rechtstreeks te richten tot de heersers der wereld, de taalbarrière ten spijt.

Eén keer in al die jaren leek het erop dat dit patroon doorbroken zou worden. In 1966 en daarna was er ineens sprake van Amsterdam als magisch centrum en de mooiste stad van

de wereld: daar zat wel wat ironie bij, maar niet veel. Er leek toen inderdaad een internationaal circuit van culturele en politieke vernieuwing te ontstaan waarin Amsterdam niet onderdeed voor Berkeley of Londen, en waarin het helemaal niet zo belachelijk leek dat Nederland in veel opzichten een gidsland zou kunnen worden. Het bleek een voorbijgaand moment, dat althans in de literatuur weinig sporen heeft nagelaten, al heeft de politiek er een nuttige injectie van nieuw talent aan overgehouden. Maar wie zich herinnert hoe bevrijdend het werkte, weet ook hoe verlammend eigenlijk het nuchtere inzicht is waartoe we inmiddels zijn teruggekeerd, en dat leert dat Nederland niet meer is dan een provinciestadje, waar zelden iets gebeurt en nooit iets wordt beslist.

En de naoorlogse vernieuwing dan? Noemde Den Uyl onlangs de Vijftigers niet als voorbeeld van een beweging met een elan waar ook de politiek iets aan had? Van dichtbij bekeken ziet dat er een beetje anders uit.

De oorlog was het grote thema van de generatie die na de oorlog aan bod kwam, hier zo goed als elders, maar er was een verschil. In het buitenland waren het de voormalige soldaten die alle aandacht kregen. Hun Nederlandse leeftijdgenoten waren geen soldaat geweest, en maar een paar hadden in het verzet gezeten. Zij schreven niet over de oorlog uit de eerste hand, maar over de bezetting. De benauwdheid van te lang bij je ouders thuis zitten, nergens heen kunnen, niets mogen, - dat is de basiservaring in het vroege van Hermans, Reve, Blaman en vele anderen.

De eerste armoedige jaren na de bevrijding brachten daar weinig verandering in, de droomstad Parijs was één kelder vol existentialistische zwartetruientreurigheid, bewonderde schrijvers als Sartre en - toen nog wat besmuikt - Céline leerden dat de wanhopige verveling die de jonge schrijvers en dichters zo goed meenden te kennen de uiteindelijke waarheid omtrent het leven was. Vinkenoog dichtte nog over wondkoorts, Andreus over de regen van noem mij desnoods geen regen, en zelfs Lucebert schreef aan uitgever Stols:

> ... ik bezit niet het elan der expressionisten, noch het esprit der dadaisten, noch de allesoverheersende wil tot magie der surrealisten; er is in mij een leegte en die vul ik zo nu en dan op met deels uit wanhoop deels uit verveling voortkomende oefeningen, schrijfoefeningen wel te verstaan, en dat is alles.
> (Zie *Het komplot der Vijftigers* van R.L.K. Fokkema, blz. 119).

Ook hierop kan men zich verkijken. Provo begon ook met een merkwaardig neerslachtig manifest. Het is zeker waar dat de Vijftigers een paar ramen hebben opengezet en dat ze veel jonge lezers aanstaken met een feestelijk gevoel van nieuwheid, samen met prozaschrijvers als Mulisch. Maar op de meeste ouderen, en ook op die jongeren die in die tijd politiek in de weer waren met de wederopbouw, moeten de jonge dichters en romanschrijvers toch vooral de indruk hebben gemaakt van een landerig stel, waar je als kleinschalig maar hardwerkend wereldverbeteraar weinig inspiratie uit kon putten.

Over de grote politieke strijdvragen van die tijd was de jonge literaire generatie het trouwens onderling hartelijk oneens. Fokkema beschrijft in zijn boekje hoe Kousbroek in het najaar van 1954 zijn stuk *Mit brennender Sorge*, waarin stelling werd genomen tegen de Duitse herbewapening, de executie van de Rosenbergs en het anti-communisme in het algemeen, vanwege het politieke effect mee wilde laten ondertekenen door een stuk of twintig schrijvers en schilders uit de experimentele hoek. Er kwam niets van terecht. De koude oorlog in de Nederlandse

literatuur was inmiddels begonnen en zou twee jaar later tijdens de Hongaarse opstand zijn hoogtepunt bereiken. In het ene kamp verzamelden zich de anti-communisten, een term die in die tijd veel meer dan nu tegelijk aangaf dat men achter Amerika stond. In het andere kamp werden niet alleen de sympathisanten met de Sowjet-Unie samengedreven, maar ook iedereen die door kritiek op Amerika en de Nato ‘Moskou in de kaart speelde’. De scheidslijn liep door alle generaties heen, veroorzaakte breuken in redacties en verenigingen, verwoestte oude vriendschappen en voerde tot steeds groter hoogten van morele verontwaardiging.

Nooit hebben de literaire bladen zo vol gestaan met politiek als in die jaren, en nooit is het contact tussen literatuur en politiek zo onvruchtbaar geweest. Extreme politieke polarisering is al bedenkelijk voor de politiek, maar funest in de literatuur. Die is wezenlijk nonconformistisch, en verliest haar klankbodem als er geen bereidheid meer is te luisteren naar de ongepaste opmerkingen van andersdenkenden. Veel schrijvers zijn waarschijnlijk juist in die tijd de politiek gaan mijden als de pest; de achterblijvers maakten echter zoveel kabaal dat de absenten niet opvielen.

De koude oorlog is afgelopen en heeft weinig sporen achtergelaten, al zullen er hier en daar wel mensen littekens voor het leven aan hebben overgehouden. Het is moeilijk te zeggen wanneer de strijd precies begon te verslappen en wanneer hij definitief was afgelopen. Lang voor Vietnam en de ontluistering van Amerika zat de klad er al in, dat is zeker. Behalve de ontspanning in het internationale politieke klimaat speelde hier ook het doorbrekend besef een rol dat het mogelijk was heel links te wezen en tegelijk hardgrondig anti-communist. Een handvol anarchisten had dat natuurlijk altijd geweten, maar pas de plotselinge populariteit van Provo maakte er weer een algemeen inzicht van. Politiek werd ineens iets dat meer te maken leek te hebben met verbeeldingskracht dan met beslissende leuzen, definitieve standpunten en gesloten gelederen.

Ik schreef al dat er weinig directe gevolgen waren in de literatuur, maar de sfeer van de onderlinge discussie veranderde aanmerkelijk. Het was niet zozeer dat schrijvers van politiek standpunt veranderen, maar dat het fanatisme uit de oude standpunten verdween, en dat de variatie toenam. De afstand tussen Karel van het Reve en Harry Mulisch is niet afgenomen, maar ook tussen hen in wordt nu heel wat afgepraat, en het is zelfs mogelijk voor beiden openlijk waardering uit te spreken zonder door de aanhangers van beiden tegelijk te worden geëxcommuniceerd.

Voor ik aan de situatie van vandaag toekom eerst iets over het verlies van Indonesië. Nu pas, want het volle effect daarvan heeft de literatuur met een merkwaardige vertraging bereikt.

Ook hier ontbreken vrijwel de soldatenverhalen, hoewel er aan die oorlog wel degelijk een talrijk Nederlands leger te pas is gekomen. Ik herinner me een enkel verhaal van Jan Eijkelboom dat indruk op mij maakte, en de literatuurgeschiedenis van Nieuwenhuis herinnert mij nog aan de boeken van Van der Hoogte, een verhaal van A.L. Schneiders en wat eendagsvliegen, van wie Job Sytzen de populairste was. Na de affaire-Hueting aan het eind van de jaren zestig kwam daar nog wat onthullingslectuur over Nederlandse oorlogsmisdaden achteraan, maar die opschudding was heel gauw over. In 1978 verscheen een bundeltje Nieuwguinese soldatenverhalen van Bouke Jagt. Kenmerkend is dat de veruit meest gelezen

roman over de Indonesische oorlog, *De walgvogel* van Jan Wolkers, niet alleen bijna dertig jaar na dato verscheen, maar ook uit de tweede hand geschreven was. Wolkers was wel een leeftijdgenoot van de soldaten, maar ook hij was geen soldaat geweest, en zijn kennis van Indonesië beperkte zich tot de zeventiendaagse toeristenreis in 1970 die hij in *De kus* beschrijft. Het doet een beetje denken aan de Markies van het Reve en zijn gefantaseerde autobiografie.

Zo schamel als de oogst is over de oorlog, zo overstelpend is de nog steeds aanhoudende stroom van meer vreedzame herinneringen, kinderherinneringen vooral. Naast de oudere generatie van Fabricius, Friedericy, Bep Vuyk, Alberts en Breton de Nijs, naast de wat jongeren als Hella Haasse, Margaretha Ferguson, Aya Zikken en F. van den Bosch zijn er verbazend veel nòg jongeren verschenen, van Hans Vervoort en Mischa de Vreede tot Peter Andriesse en een kersverse debutant als Kester Freriks. Typerend, hoewel naar kwaliteit ver boven het gemiddelde uitstekend, is het geval van Jeroen Brouwers: geboren in 1940, nog net een vleugje meegekregen van tempoe doeloe vòòr het kamp, maar in *Het verzonkene* daarover met grote overtuigingskracht schrijvend als over een verloren paradijs waarna de rest alleen nog maar kon tegenvallen.

Het lijkt of de herinnering aan *Negri Panerkomst* zoals Kousbroek het noemde eerder nog sterker wordt dan verflauwt in de Nederlandse literatuur, maar de betekenis ervan is ingrijpend veranderd. In de literatuur van voor de oorlog, van Multatuli tot Du Perron, gaf de Indische achtergrond vaak een bredere kijk op maatschappelijke verhoudingen dan bij Hollandse thuisblijvers gebruikelijk was. Een Indischman kon zeer uiteenlopende samenlevingen vergelijken, en dat prikkelde de nieuwsgierigheid naar de manier waarop een samenleving in elkaar zit. Voor de jongste lichting van auteurs met Indische herinneringen is Indië juist iets uiterst persoonlijks geworden, iets dat, zoals bij Brouwers, te maken heeft met de bronnen van de eigen unieke persoonlijkheid. Dat sluit heel goed aan bij het ik-tijdperk, waar, zoals gezegd, de Nederlandse literatuur in hoofdzaak al sinds mensenheugenis in verkeerd.

Het ziet ernaar uit dat Den Uyl weinig reden heeft tot tevredenheid over het Nederlandse schrijversvolk. Nergens een spoor van een beweging, een program, een markante generatie met geëngageerd elan. In plaats daarvan gevarieerd en ordeloos gebabbel en geruzie over van alles en nog wat, maar haast altijd met dat idealistische ondertoontje en dat nuffige afstand bewaren als een politicus te dicht in de buurt komt. Maar voor we ons daarover verontschuldigen bij de toekomstige ministerpresident, mogen we ons wel even afvragen of hij en de politiek in het algemeen er wel zo mee gebaat zouden zijn als het anders was.

Ik denk van niet. In de politiek bereik je inderdaad niets zonder bundeling van krachten om bepaalde doelen te bereiken, maar in de literatuur is eerder het omgekeerde het geval, zelfs als je de literatuur bekijkt vanuit het beperkte gezichtspunt van bruikbaarheid voor de politiek. De kracht van de literatuur ligt nu juist in de vrijwel eindeloze individuele schakeringen waarmee ook de sociale werkelijkheid weerspiegeld wordt. Zo gezien is er voor de Nederlandse politicus die inspiratie zoekt in de Nederlandse literatuur heel wat van zijn gading te vinden, - mits hij zich tijd van lezen gunt natuurlijk, want aan excerpten, krantekoppen en knipselkranten heeft hij hier niets.

In de eerste plaats zijn er de talrijke literaire columnisten, Komrij en Kousbroek en Tamar en de anderen, die hem voor zijn eigen bestwil nauwlettend volgen en hem omlaag halen als hij weer eens de lucht in wordt getrokken door de ballon van zijn taalgebruik. Er zijn verder tal van romans en verhalen, van Campert en Van

Kooten tot Siebelink en Geel, waaruit hij veel kan opsteken over de geleidelijke verandering in de manier waarop mensen de werkelijkheid beleven, juist op het moeilijk toegankelijke gebied van de sociale relaties. Er worden doorgaans weinig rechtstreekse politieke eisen in gesteld, - dat wordt elders al genoeg gedaan, - maar er wordt gelegenheid geboden tot oriëntatie op het gevarieerde land achter het met routinewaarheden dichtgeplakte Haagse circuit. Trouwens, ook met de vele dichters en schrijvers die zich met louter onpolitieke zaken bezighouden kan de politicus zijn voordeel doen: voor iedereen is het nuttig ergens te komen waar zijn vakgewichtigheid ophoudt van enig gewicht te zijn.

Geen klagen dus? Ach. Twee dingen. In de eerste plaats is er dat drukkende provinciebesef, dat het ons zowel in de politiek als in de literatuur moeilijk maakt onszelf helemaal serieus te nemen. J.J.A. Mooij wees onlangs in het Hollands Maandblad in ander verband op hetzelfde gebrek aan ernst. Het is moeilijk het juiste midden te bewaren tussen zelfoverschatting en ontmoedigend inzicht in eigen beperkingen, maar gezamenlijk overhellen naar het laatste betekent een schatting die zonder mankeren zichzelf waarmaakt.

En ten slotte zou ik wel willen dat er óók een paar goede romanschrijvers waren met veel nieuwsgierigheid naar de manier waarop een samenleving als de onze tot in de onderdelen precies functioneert, en die daarover schreven met dezelfde heldere en gedreven zorgvuldigheid die nu gereserveerd blijft voor de exploratie van de persoonlijkheid en de persoonlijke relaties. Zulke boeken zouden voor iedereen fascinerend zijn om te lezen. Als zo'n lezer bovendien politicus was, zou hij er bovendien de meest directe inspiratie in kunnen vinden voor een gevoeliger en fantasierijker uitoefening van zijn eigen stiel. Misschien wordt hij daar dan zelfs zo bijzonder in dat iemand nog eens een roman over hem schrijft.

De politiek geïnspireerde muziek van de laatste decennia in Nederland
Jan van der Veen

Het is vooral aan het einde van de jaren '60 geweest - de tijd van de zgn. studentenrevolutie - dat de discussie over de relatie muziek politiek ook in Nederland in polemische zin aan de orde is gesteld. Het betrof voornamelijk de vraag naar het eventuele politieke gehalte van muziek enerzijds en de mogelijkheid met muzikale middelen politieke doeleinden te verwezenlijken anderzijds. Het thema is natuurlijk niet nieuw. Men denke slechts aan Richard Wagner, die al vóór de mislukte revolutie van 1849 te Dresden het onderwerp 'muziek en revolutie' in woord en geschrift in de openbaarheid bracht en daarop ook later is teruggekomen. Overigens deden de muzikale humanisten aan het einde van de 16de eeuw en later in hun betogen over stijlvernieuwing in de geest van de antieke muziek al een beroep op Griekse auteurs zoals Aristoteles (*Politica* VIII) en Plato (*Politeia* III), echter niet teneinde daaruit conclusies te trekken in de moderne zin van die term.[1.] Ik zal mij in de volgende bladzijden beperken tot ideeën en composities van Konrad Boehmer, Louis Andriessen en de producenten van het totaal-theater *Reconstructie* van 1969. Natuurlijk betekent dat onvolledigheid, maar daarvan zou in een bijdrage als deze toch niet ontkomen kunnen worden en bovendien gaat het mij er vooral om het specifieke karakter van deze Nederlandse produkties te onderzoeken. Ik distancieer mij daarbij van de vraag of de betrokkenen nog altijd hun toentertijd ingenomen posities handhaven; het staat hun vrij aan gewijzigde inzichten uiting te geven. Het lijkt mij intussen wenselijk alvorens tot de feiten over te gaan eerst enkele beschouwingen van meer theoretische aard te formuleren ter vermijding van dubbelzinnigheid in het woordgebruik, een gevaar waarvan de besproken auteurs zich duidelijk niet altijd voldoende bewust geweest zijn.

I

Om te beginnen is het van belang het begrip politiek hanteerbaar te maken. Indien men in elk menselijk handelen een politieke component ziet, behoort uiteraard elk componeren, uitvoeren, beluisteren van muziek tot het politieke domein; dan is echter het politieke karakter van muziek even onbetwistbaar als oninteressant. Beperkt men het domein van de politiek tot het openbare leven voor zover dat door de stellingname van de burgers kan worden beïnvloed, dan wordt de vraag naar eventuele politieke aspekten van muziek en muziekleven zinvol. Men zou dan de volgende mogelijkheden kunnen opperen: de componist deelt in zijn werk (structuur, stijl, expressie etc.) iets mee omtrent zijn politieke inzichten, waarbij dan onderscheid gemaakt dient te worden tussen bewust of onbewust verlopende processen; het spreekt vanzelf dat een dergelijke mededeling ontcijferbaar moet wezen. Het is ook mogelijk dat een bepaalde muziek weliswaar een politiek gehalte bezit, maar dat dit los staat van de componist als individu; zijn werk weerspiegelt een politieke situatie, bijv. het burgerlijke kapitalisme van de 19de eeuw, of de Nazi-dictatuur (een typisch marxistische theorie), zonder dat de maker zich daarvan bewust is. In het geval van de bewust politiek bezielde componist is er sprake van een maatschappij-kritische muziek, in het geval van de 'weerspiegeling' niet direct, daarvoor is een andere componist nodig die de typische Nazi-stijl in een bewust gekozen context plaatst of parodieert.

Dat het muziekleven - concertpraktijk, programmabeleid, subsidiebeleid, muzikale journalistiek, uitgeverij enz. - tot het politieke domein behoort zal niemand betwisten, al zal niet iedereen daaruit dezelfde gevolgtrekkingen maken. Een belangrijke vraag, ja zelfs de centrale vraag van dit artikel, betreft de mogelijkheid de uitvoerende musici maar vooral de toehoorders (consumenten zo men wil) door middel van muziek tot een bepaald door de componist beoogd politiek handelen te brengen: de componist verfoeit het uitbuitende westerse kapitalisme en motiveert zijn publiek de derde wereld daadwerkelijk te gaan bevrijden. Dat zou muzikale maatschappij-kritiek zijn van een zinvolle soort. Maar dan kan muziek door kwade geesten ook misbruikt worden om de burgers door middel van culinair genot of een irrationele dagdroombevrediging, vlucht uit een koude en verzakelijkte wereld, politiek onschadelijk te maken. Uiteraard is het bovenstaande zeer schematisch gesteld, maar misschien toch toereikend als uitgangspositie. Veel van deze problematiek is in feite al geformuleerd in het kader van de nog jonge muzieksociologie, met name door Th.W. Adorno[2.]. Meer toegespitst op politiek werden dergelijke vragen aan de orde gesteld, ongetwijfeld onder de druk van de genoemde studentenrevolutie in West-Europa, in een colloquium te Darmstadt in 1969[3.] waarbij met name ook ideeën en beleidsprincipes uit de Oosteuropese staten ter tafel kwamen, zoals de esthetiek van Zjdanof die in de Sovjet-Unie onder Stalin een soort verplicht geloofsartikel is geweest.

Om de problematiek in kwestie bespreekbaar te maken in verband met de hierna te vermelden Nederlandse produkties is het wenselijk de volgende zaken duidelijk te stellen:

Indien men veronderstelt dat de relatie tussen muziek en politiek niet alleen betrekking behoeft te hebben op het functioneren van de muziekpraktijk, de sociale positie van de musici enz., maar tevens een inhoudelijk facet van het muziekwerk raakt, heeft men het standpunt van het forma-

lisme - muziek is klinkende vorm en niets anders - verlaten; men behoort dan tot de referentialisten die menen dat door middel van muzikale middelen bepaalde begrippen en wellicht ideologieën kunnen worden overgebracht. Twijfelt men aan laatstgenoemde mogelijkheid - en dat zou bepaald niet ongegrond zijn - dan kan men toch nog altijd zijn toevlucht nemen tot het gebruik van politiek geladen teksten in vokale composities van allerlei soort, wat dan ook veelvuldig geschiedt. Met name in Oosteuropese volksrepublieken hebben vele componisten in het stalinistische tijdvak deze oplossing bij voorkeur gehanteerd, of zich tenminste bediend van suggestieve titels voor instrumentale werken teneinde hun bedoelingen duidelijk te maken. We zullen zien dat de reeds oude dialoog tussen formalisten en referentialisten ook in de theorieën van figuren als Konrad Boehmer en Louis Andriessen opduikt, reden waarom ik gemeend heb zij het zeer beknopt op deze gezichtspunten te moeten wijzen.

II

Muziek en politiek werden in Nederland in de jaren '60 aanvankelijk met elkaar in verband gebracht naar aanleiding van enkele acties die gericht waren tegen het tot dan toe gebruikelijke subsidie- en programmabeleid van het officiële concertleven; het ging er toen dus nog niet om vanuit de concertzaal of het opera-theater een maatschappelijke omwenteling te bewerkstelligen. Op 16 oktober 1966 verstoorden leerlingen van het Tilburgse conservatorium een concert van het Brabants Orkest onder Hein Jordans om te protesteren tegen het gevoerde conservatieve programmabeleid.[4.] Aanvankelijk stelde het Genootschap van Componisten zich achter de Tilburgse actie, maar toen op 17 november de ‘notenkrakers’, een groep bekende jonge componisten, een concert van het Concertgebouworkest in de war dreigden te brengen en de actievoerders op nogal hardhandige wijze door de zaalwachters buiten de deur werden gezet, distancieerde het genootschap zich van hen. Uiteraard voelden laatstgenoemden, onder wie Peter Schat, Reinbert de Leeuw en Louis Andriessen, zich nogal gegriefd. Een TV-discussie waarbij ook de leiding van het Concertgebouworkest vertegenwoordigd was en waarbij onder meer de democratisering van de Nederlandse orkesten aan de orde werd gesteld, kon de bestaande ressentimenten natuurlijk niet wegnemen. De hele kwestie, een storm in een glas water, vergelijkbaar met de actie ‘Tomaat’ bij de Nederlandse Comedie, kon beschouwd worden als een zwakke reflex van de zgn. culturele revolutie in de volksrepubliek China. Een duidelijke repliek, intussen wel van veel grotere draagwijdte, leverden de genoemde componisten tezamen met anderen in de geruchtmakende coproduktie *Reconstructie* in 1969 uitgebracht in het kader van het Holland Festival. Min of meer onafhankelijk hiervan ontwikkelde de in Nederland gevestigde, uit Duitsland afkomstige componist en theoreticus Konrad Boehmer een sociologisch georiënteerde theorie inzake het verband tussen muziek en revolutie[5.].

Hij droeg deze theorie voor tijdens lezingen voor Duitse studenten aan de vooravond van de behandeling in de Bondsdag van de zgn. ‘Notstandgesetze’, en publiceerde een Nederlandse vertaling in 1969. Voor Boehmer gold toen - zijn huidige opvattingen zijn mij niet bekend - dat een muzikaal idioom, een compositietechniek weerspiegeling kan zijn van een maatschappelijk bewustzijn.

In dit opzicht staat hij stellig onder invloed van Adorno die hij trouwens citeert. Het systeem van de klassieke tonaliteit beschouwt hij blijkbaar als een compromis

tussen vrijheid en onvrijheid: akkoorden kunnen andere akkoorden vertegenwoordigen, alteratie en modulatie geven de componist allerlei mogelijkheden tot steeds nieuwe interpretaties van de harmonische uitgangspunten. Niettemin zijn er bepaalde taboes, die evenwel veelvuldig worden overschreden; ze hebben dan wel de betekenis van een grensverlegging t.a.v. de toch altijd beperkte vrijheid van het componeren. Met andere woorden: door een taboe tijdelijk en behoedzaam te overschrijden geeft de componist, of hij nu Bach of Brahms heet, een bevestiging van zijn vrijheid binnen het aanvaarde systeem. De atonaliteit van Schoenberg betekent een definitieve breuk met dat systeem, zelf kenmerkend voor opkomst en triomf van de burgerij. Het gemorrel aan de tonaliteit in de 19de eeuw, tenslotte resulterend in Schoenbergs definitieve breuk, weerspiegelt de toenemende onzekerheid en de ondergang van de burgerlijke politieke macht. Zowel positieve als negatieve interpretaties van deze ontwikkeling zijn denkbaar: gelijkschakeling van de individuen ofwel rechtvaardige democratie tegenover de compositie met 12 slechts op elkaar betrokken tonen. Interessant is wellicht eerder de ontwikkeling via Webern van de dodekafonie naar de seriële techniek: hierin krijgt elk element volgens de parameters van tijd, toonhoogte, koloriet etc. zijn tevoren bepaalde functie volgens een a priori vastgestelde formule. Dat beduidt de plaats van het individu in de laatkapitalistische maatschappij: zijn vrijheid is schijn, zij valt samen met zijn bevestiging van het maatschappelijke systeem dat hem toestaat te bestaan op de plaats die het systeem welgevallig is. Boehmer zinspeelt hierbij met name op het werk van Stockhausen in de jaren '50. Termen als repressieve tolerantie wijzen op invloeden van Marcuse die ook wordt geciteerd.

Afgezien van Boehmer kan worden opgemerkt dat een dergelijke weerspiegeling, aangenomen dat ze reëel is en overdrachtelijk, zowel neutraal als tendentieus kan zijn. Reëel is zij als afbeelding van een gegeven politieke structuur; tendentieus indien de hoorder wordt gemotiveerd tot maatschappij-kritiek en dienovereenkomstig handelt. Iets dergelijks heeft men gezegd van het neo-classicisme van Strawinsky dat de weerspiegeling zou zijn van de zelfgenoegzaamheid van het westerse kapitalisme met zijn hang naar bestendiging van oude en dus niet meer actuele cultuuridealen.

Nu is de moeilijkheid dat de muzikale revolutie van de atonaliteit en de latere 12-toon-techniek van Schoenberg en zijn groep misschien wel een revolutie in de muziek hebben betekend, maar dat zij tot de revolutie van de maatschappij nauwelijks of niet hebben bijgedragen: het proletariaat verwachtte amusement en geen ontoegankelijke avant-garde experimenten. Er zou dus een muziek van de revolutie moeten komen in plaats van een revolutie van de muziek. Afgezien van de nogal rancuneuze kritiek op het commerciële concertleven die Boehmer hier levert moet men veronderstellen dat muziek van de revolutie, wil ze effectief zijn, vooral door middel van idiomatische contrasten protest moet aantekenen tegen het elitaire avant-garde-idioom.

In een aantal composities[6.] heeft Boehmer een en ander geconcretiseerd. Zo bijv. in een drieluik bestaande uit *Lied uit de verte* (1975-76), *Canciones del camino* (1973) en *Schreeuw van deze aarde* (1977). In het *Lied uit de verte* dat opgedragen is aan de vrijheidstrijders van Vietnam, Laos en Cambodja (hoe snel verouderen politieke gegevens) zet Boehmer een uiterst agressieve en kakofonische structuur (sectie) tegenover een nostalgische, diatonische vokale sectie op een tekst aangeduid als het Lenin-lied van Hanns Eisler. De teksten van Ho Chi Minh verduidelijken het geheel: de kakofonie is de

door de imperialisten opgedrongen oorlog met al zijn ellende, de vokale melodie is een nostalgie naar de toekomstige utopie; opmerkelijk is, dat het als symbool gebezigde contrast tussen chromatiek en diatoniek gezien als idioom-contrast, bijzonder veel analogie vertoont met hetgeen Wagner doet in zijn *Parsifal*, waar de diabolische wereld van Klingsor tevergeefs strijdt tegen de idyllisch-archaïsche wereld van de verlossing brengende Graal. In de *Canciones del camino* hanteert Boehmer het procédé van het citaat: diverse strijdliederen van internationale verzetsbewegingen moeten de hoorder op het spoor zetten van overeenkomstig gerichte politieke motivatie. Hier geldt het overigens ook door Boehmer erkende probleem, dat zuiver muzikaal fascistische strijdliederen zich in wezen niet hebben onderscheiden van socialistische strijdliederen. De context, de connotatie van de tekst is doorslaggevend. Een historisch voorbeeld moge een en ander toelichten: het grandioze duet tussen Carlo en Rodrigo in Verdi's *Don Carlo* ontleent zijn ideologische gehalte aan het feit dat a. het marstype als strijdlied al sedert de late 18de eeuw en zeker sinds de Franse revolutie een algemeen bekend model was en b. het thema van de vrijheidsstrijd van de Nederlanders tegen Philips II in het libretto duidelijk wordt aangeduid. Verdi's betekenis voor de Italiaanse bevrijdingsbeweging (‘Il Risorgimento’) is gelegen in de combinatie van deze twee elementen: van herkenbare muzikale modellen en buitenmuzikale librettistische onderwerpen van meestal bedekte politieke aard. Zo kwamen de Brusselaren in 1830 in opstand tegen de ‘domination hollandaise’ naar aanleiding van een opera van Auber, *La muette de Portici*, dankzij bekende modellen van strijdliederen en een dramatische situatie waarin een volk, het Napolitaanse, in verzet komt tegen een vreemde tyrannie. Een andere mogelijkheid levert de satire, vervreemding zo men wil. In de *Dreigroschenoper* van Bertold Brecht en Kurt Weil (1928) wordt de toeschouwer in een soms wat neo-klassiekerige, meestal de Weense operette en het Berlijnse cabaret imiterende trant het relaas voorgehouden van misdadigheid en subcultuur als gevolg van de oubolligheid en zelfgenoegzaamheid en moralistische ingebeeldheid van het burgerdom; ook hier berust het succes, voor zover men daarvan kan spreken, op de combinatie van een persiflerende tekst met muzikale modellen die het establishment zeer herkenbaar in de oren moesten klinken. Een combinatie van al deze elementen en van veel eigentijdse theaterervaring leverde in 1969 het monsterprodukt *Reconstructie* op.

III

Zoals reeds opgemerkt is de opvoering van de coproduktie *Reconstructie* in het Holland Festival van 1969 het meest opvallende muziekevenement geweest wat betreft de politisering van muziek. Voor deze ‘moraliteit’ tekenden zeven muzikale en litteraire figuren t.w. Louis Andriessen, Hugo Claus, Reinbert de Leeuw, Misja Mengelberg, Harry Mulisch, Peter Schat en Jan van Vlijmen. Dit ‘auteurscollectief’ wilde een ‘totaaltheater’ realiseren waarbij visuele, litteraire en muzikale elementen gelijkelijk een rol speelden.

Het is uiterst moeilijk in dit kader een idee van *Reconstructie* te geven; lectuur van het draaiboek en beluistering van vastgelegde fragmenten[7.] kunnen de oorspronkelijke indruk van dit totaaltheater niet vervangen. De intrige is gecompliceerd en speelt zich af op verschillende niveau's. De verkrachting van Latijns Amerika door het Noordamerikaanse imperialisme levert het hoofdthema. Het slachtoffer wordt gesymboliseerd door Bolivia, de verkrachte bruid; enige

Noordamerikaanse zakenlieden van bedenkelijk allooi vertegenwoordigen het kapitalisme, maar de eigenlijke verkrachting wordt gepresteerd door de legendarische Don Juan die in plaats van een Leporello de humanist Erasmus in dienst heeft. De handeling speelt zich voorts af tegen de achtergrond van de oprichting van een gigantisch standbeeld dat de vrijheidsstrijder Che Guevara voorstellen moet. De voltooiing van dit standbeeld, dat ook de commendatore uit Mozarts *Don Giovanni* vervangt en als wreker van Bolivia tenslotte op het banket verschijnt, is tevens de apotheose van de produktie. De handeling verloopt volgens een soort alfabet waarvan de letters successievelijk in het beeld worden geprojecteerd. Dat de introductie van het Don Juan-thema tevens Mozarts opera binnen de handeling brengt en dat dit tot de uitgangspunten van het project behoort is duidelijk. Dat de erotomaan Don Juan zich laat gebruiken door het kapitalisme en dat hij daarbij de steun en wellicht de zegen krijgt van het respectabele westerse humanisme van Erasmus, maar dat dit alles toch tevergeefs is en dat de bevrijding van alle holle cultuurfrases en van de uitbuiting in aantocht is dankzij de ideologie van Che, die een nieuwe wereld gaat reconstrueren, is de boodschap van dit in elk opzicht hoogst verwarrende gebeuren. Thema's uit de *Don Giovanni*-partituur worden al of niet vervormd gebruikt om het gebeuren muzikaal herkenbaar te maken; voorts dienen citaten, orkestrale effekten, idioomcontrasten e.d. om de muzikale ingrediënten zo zinvol mogelijk in het geheel te integreren. Dat de muziek hier, dankzij de visuele en textuele middelen, kan bijdragen tot het overbrengen van een politieke boodschap bewijst uiteraard niets omtrent haar autonome betekenis als politiek instrument, maar dat wordt door de auteurs ook niet gepretendeerd. Het heeft natuurlijk geen zin op grond van deze uiterst simplistische beschrijving tot een evaluatie te komen van wat in elk geval beschouwd kan worden als een van de meest pretentieuze pogingen tot politisering van muziek.

Slechts twee kanttekeningen kan ik niet achterwege laten: de introductie van Don Juan in deze handeling doet zó overbodig en gewrongen aan dat men wel tot de conclusie moet komen, dat men de herkenbaarheid van Mozarts thema's niet meende te kunnen missen en dat is toch wel een testimonium paupertatis. En waarom een voor de beschavingsgeschiedenis van het Westen zo fundamentele figuur als Erasmus op zó onnozele en onhistorische wijze moest worden gekarikatureerd blijft een raadsel. Dat de Rotterdamse humanist zonder enige twijfel het laatste woord zal blijven houden lijdt gelukkig geen twijfel.

Een pikante omstandigheid, toentertijd veel bediscussieerd, is wel dat voor deze zeer kostbare produktie het budget van een regering, die duidelijk in haar maatschappelijke idealen niet tot de volgelingen van Guevara gerekend kon worden, zwaar is aangesproken; zelfs Pierre Boulez, die een esthetisch oordeel niet wilde of kon geven, achtte dit een bevreemdende zaak. De vrijgevigheid van C.R.M. die toen nog mogelijk was, kan uiteraard als repressieve tolerantie worden gezien en daar is niets tegen. Intussen moet worden toegegeven dat *Reconstructie* in 1969 veel aandacht heeft gekregen en als ‘happening’ kan het moeilijk meer uit de toch al niet zo opwindende annalen van het Nederlandse muziekleven sinds de tweede wereldoorlog worden geschrapt.

IV

Toch was de vraag naar de mogelijkheid muziek als autonome kunstvorm te politiseren met *Reconstructie* in feite niet beantwoord. Indien het al ging om ‘muziek van de revolutie’,

dan heeft die revolutie zich daarvan in elk geval weinig aangetrokken. Interessant is het dan ook dat één van de medewerkers van de coproduktie, Louis Andriessen, zich enige jaren later geroepen gevoeld heeft op een meer reflexieve wijze op en ander terug te komen. Het gaat hier om zijn 'drieluik' *De Staat*, *Il Principe* en *Il Duce*, ontstaan tussen 1973 en 1977[8.]. Men kan zelfs zeggen dat deze in 1939 geboren componist, leerling o.a. van Kees van Baaren en Luciano Berio, zich het produceren van een geëngageerde muziek gedurende lange tijd tot taak heeft gesteld. Politiek geïnspireerde werken zijn bijv. nog: *Volkslied* (1971), *Workers Union* (1975), muziektheater *Mattheus-Passie* (1976) enz.

De Staat kreeg zelfs de eerste prijs van het 'International Rostrum of Composers'.

In zijn toelichting op *De Staat* (naar Plato's *Politeia* III) stelt Andriessen vast dat van de drie aspekten van muziek, t.w. conceptie, produktie en consumptie, niet slechts de beide laatste van maatschappelijke aard zijn en dus in de ruime zin van het woord politiek, maar ook de conceptie; de componist gebruikt weliswaar een abstract materiaal van toonhoogte, toonduur, enz., dat als door de natuur gegeven element niet tot de cultuur behoort, dus bovenmaatschappelijk is; maar de wijze waarop hij met dat materiaal werkt, er vorm aan geeft, wordt mede door opvoeding, omstandigheden en ervaringen bepaald. Er bestaan geen fascistische septime-akkoorden, maar hetgeen de componist ermee doet is wel maatschappelijk van inhoud. Nu kan men tegen dergelijke (vaak slecht geformuleerde inzichten nauwelijks bezwaar maken, maar de vraag is of men maatschappelijk en politiek als synoniemen moet hanteren; het gaat er uiteindelijk om of het politieke gehalte van een partituur ontcijferbaar is zoals Adorno meent, en misschien nog meer of dit gehalte voor de motivatie van de consument relevant gemaakt kan worden. Dit laatste meent Andriessen te moeten betwijfelen, zij het met tegenzin. Om dit toe te lichten is hij terecht gekomen bij de befaamde Plato-tekst uit de *Politeia* III, waar Sokrates met enige gesprekspartners de vraag bespreekt welke soorten muziek wel en welke niet toelaatbaar geacht moeten worden in de door hem te concipiëren staat. Sokrates wenst die 'harmoniai', die ontwrichtend en verzwakkend op het gemoed werken, uit te bannen, en wil slechts diegene overhouden die tot moed inspireren of gepaste droefheid zonder excessen kunnen uitdrukken. Evenzo wenst hij bepaalde instrumenten te weren zoals de aulos (een soort dubbel-hobo), de pektis (wellicht een soort harp) en de pansfluit, omdat zij gekenmerkt worden door 'polychordia', veelsnarigheid of veeltonigheid. Het is duidelijk, dat Plato - geenszins belachelijk zoals Andriessen beweert - deze 'harmoniai' en deze veeltonige instrumenten wil weren om collectieve hysterie te voorkomen zoals we die in onze tijd kennen bij manifestaties van bijv. de Rolling Stones. Andriessen had zich misschien inzake Plato en de antieke muziek wat beter kunnen laten voorlichten dan door Arnold van Akkeren, wiens notitie over Griekse muziek in de Oudheid verouderd en naïef genoemd moet worden. De 'harmoniai' waren zeker geen toonladders, eerder melodiepatronen zoals de Indiase raga's. Zoals men weet bezitten deze binnen hun eigen cultuurkring zeer bepaalde connotaties en al berusten die dan niet op algemeen menselijke disposities, ze kunnen ongetwijfeld binnen hun eigen kader zeer reëel zijn. De angst voor veelsnarigheid kan men vergelijken met de reeds in de late middeleeuwen geuite vrees dat chromatiek, zijnde een te onweerstaanbaar expressiemiddel, zedenbedervend zou zijn, een gedachte die regelmatig is teruggekeerd, in de vroege Barok rondom Monteverdi, maar ook in de polemiek rondom Wagner. Hoe het zij, Andriessen wil Plato's, door hem niet te best begrepen, beginselen bestrijden, zoals hij ook de door hem als zeer reactionair beschouwde politieke ideeën van Macchiavelli in *Il Principe* wil diskwalificeren. Dat hij daarbij Macciavelli eveneens nogal simplistisch beoordeelt neemt niet weg, dat

zijn muzikale behandeling van beide delen van het drieluik op zichzelf boeiend genoeg is. Hij meent de hoorders vooral door het vervreemdende gegeven, overeenkomstig de ideeën van Brecht, te kunnen beïnvloeden; de muzikale verwerking is illustrerend, soms ook sfeer scheppend. Zo worden in *De Staat* wat antiquiserende tetrachorden aangewend en tenslotte wordt een soort eenstemmigheid bereikt die men als toespeling op de antieke monofonie kan opvatten. De bedoeling is door middel van tekst en de muzikale toespelingen de hoorder in tegenspraak met Sokrates duidelijk te maken, dat muzikale vernieuwing door de staat niet kan worden tegengehouden. Citaten uit de madrigaalcomponist Gesualdo (een andere 'principe') geven aan het tweede deel van het drieluik onder meer de suggestie van de zich vrij evoluerende harmoniek, onbelemmerd door reactionaire en immorele staatslieden. In *Il Duce* verwerkt Andriessen de aanvang van een absurde radio-toespraak van Mussolini uit 1935 handig met electronische middelen, zodat de stem op den duur zichzelf geheel vernietigt. Dit laatste werk was oorspronkelijk bestemd als inzending voor de Prix d'Italia 1973, maar werd tenslotte in 1975 door Hans Hulscher voor de N.O.S. tot een TV-versie bewerkt.

In *De Staat* hanteert Louis Andriessen op indrukwekkende wijze de procedure van de 'minimal music', het eventueel gevarieerde herhalen van zeer simpele gegevens. De suggestie die hier van dit procédé uitgaat met zijn eindeloze herhalingen van analoge groepen van ca. vier noten is groot en verstarrend, zoals bedoeld wordt. In *Hoketus* (1976-77) past hij dit model weer toe op bijna angstaanjagende manier. Een schijnbaar monofoon thema van simpele samenstelling wordt eindeloos herhaald met minimale veranderingen. Het procédé van de schijnbare monofonie waarbij de verschillende melodiebestanddelen door telkens andere groepen worden geproduceerd, moet wel een beeld zijn van de verstarde cultuur van het Westen waarbij elke vernieuwing onmiddellijk wordt ingepast in de bestaande traditie. De componist tekent erbij aan, dat hij dit soort simplistische muziek componeert voor allen die ervoor gevoelig zijn. Hij hoopt nooit meer muziek te componeren voor ensembles die in loondienst muziek moeten uitvoeren waarin zij geen zin hebben. Hoe het zij, er valt niet aan te twijfelen dat Andriessen in ons land een van de talentvolste musici is in wiens werk de hedendaagse, dus ook politieke, tendenzen zich het zuiverst manifesteren en wiens persoonlijke gaven hem bovendien in staat stellen metaforische waarde te schenken aan wat ons misschien als zinloze herhaling in de oren zou klinken. Men kan zich tenslotte afvragen wat een componist beweegt in zijn produktie te zoeken naar de 'muziek van de revolutie' of althans behoefte te gevoelen, zoals Louis Andriessen, met zichzelf of met anderen een discussie op gang te brengen over muziek en politiek. Ook al schrijft men strijdliederen voor wat voor beweging dan ook, men zal altijd gedwongen zijn bestaande, neutrale, modellen te gebruiken die dan kunnen worden gepolitiseerd dankzij contextuele middelen. Dat kan natuurlijk heel belangrijk zijn - geen enkele ideologie schijnt het zonder deze liederen etc. te kunnen stellen - maar ten aanzien van de doeleinden die men politiek nastreeft blijft deze activiteit toch marginaal. Wellicht levert dat nu juist de frustratie op

waaruit de illusie wordt geboren dat men ook al componerende de wereld kan veranderen.[9.] De geschiedenis schijnt niettemin aannemelijk te maken dat men daarvoor effectiever andere middelen kan gebruiken.

Eindnoten:

1. D.P. Walker, Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert, Kassel, Bärenreiter, 1949.
2. Th.W. Adorno, o.a. Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt, Suhrkampverlag, 1962; J. van der Veen, Muziek als spiegel van de maatschappij, in Wijsgerig Perspectief XIV no. 2, 1973-74.
3. Ueber Musik und Politik, hrsg. R. Stephan, Mainz. Schott, 1971.
4. Interview met P. Schat, L. Andriessen en R. de Leeuw door Hans Heg, in Luister XVIII no. 208, jan. 1970.
5. K. Boehmer, Revolutie in de muziek of muziek van de revolutie, in Raster II-4, jan. 1969.
6. Grammofoonplaat BV Haast 014.
7. Blauwdruk van de opera Reconstructie, Amsterdam, 1969.
8. Grammofoonplaat Donemus CV 7702.
9. Tibor Kneif, Fragmente als Beiträge zur Musiksoziologie hrsg. Elisabeth Haselauer, no. 6, Politische Musik, Wien, Doblinger, 1977.

Politiek gerichte filmers in Nederland
B.J. Bertina

Noch de Tweede Wereldoorlog noch enige na-oorlogse politieke gebeurtenis heeft iets op gang gebracht in het denken en werken der Nederlandse cineasten. Over de gehele lijn bleef de Nederlandse filmwereld gesloten voor nieuwe scholen en richtingen, die in de buitenlanden op basis van politieke feiten en gebeurtenissen in de verschillende takken van kunst konden ontstaan. Zelfs de verbetenheid waarmee in het eigen land in de jaren zestig een vernieuwings-generatie zich manifesteerde, heeft onder de Nederlandse filmers nauwelijks enige reactie opgeroepen.

Samengevat: de Tweede Wereldoorlog, daarna de eerste koude oorlog, Cuba, Vietnam, de Praagse Lente, Boedapest, Indonesië, provo, en zelfs de pogingen tot een culturele revolutie in '68 zijn aan degenen die in ons land Hollywoodje spelen, voorbijgegaan. De politiek als inspiratiebron werd angstvallig en systematisch gemeden. Niet alleen door de filmers, ook de verhuurkantoren en bioscopen zouden er niet van gediend zijn geweest.

De documentaire filmers, aanvankelijk binnen onze dijken en polders weggekropen in de vooral buiten de grenzen befaamd geworden Hollandse School, waren en zijn wezenlijk a-politiek gericht. Pas een tijdens en na de oorlog geboren generatie van cineasten vertoont hier en daar eindelijk enige belangstelling voor mensen in de contekst der sociale ontwikkelingen.

In dit verband is het interessant om na te gaan hoe ver in uitzonderingsgevallen een enkele ook politiek of maatschappelijk bevlogen cineast of filmbeweging is kunnen komen in de loop der achter ons liggende na-oorlogse jaren. Wat gebeurde er met films, waarin plotseling de feiten van de dag terug te vinden waren, waarover ook in de kranten werd bericht? In hoever heeft een enkele filmer een moedige aanloop achteraf betreurd of niet durven of willen doorzetten?

Wanneer wij de amateuristisch opgezette film ‘Bezet gebied’ van Frans Dupont onmiddellijk na de oorlog niet meerekenen, kan men *De overval* van de Engelsman Paul Rotha (1962) begroeten als de eerste Nederlandse verzetsfilm, die ook een bioscoop-succes is geworden. Toch werd de echte film over het verzet in ons land pas in 1978 gemaakt. En de politiek gerichte verzetsfilm nooit. Een door Max de Haas al in '49 gemaakte film, in opdracht van de LO / LKP, bleek teveel beïnvloed door de verschillende verzetsgroepen die stuk voor stuk te goed aan hun trekken wilden komen. Toen de producent Rudolf Meyer jaren later aan een verfilming van de geruisloze overval op het Huis van Bewaring in Leeuwarden, op 8 december 1944, begon te denken, bleek een behoefte aan heroïsering die geen ruimte liet voor afstandelijkheid en psychologische benadering. De schrijver Harry Mulisch was op verzoek van de voorzichtige Bert Haanstra uitvoerig gaan praten met verschillende bij de overval betrokken figuren. Hij kwam terug met een aangrijpend normaal-menselijk verhaal, vol angsten en twijfels, dat Mulisch enthousiast en Haanstra verdrietig maakte, en door Rudolf Meyer voorlopig maar werd opgeborgen. Toen later Jan Blokker en de door Haanstra bewonderde Engelsman Mackendrick nog eens probeerden een scenario uit te werken, waarin aan de menselijke achtergrond meer aandacht werd besteed dan aan de stunt van de overval zelf, kwam het Tuschinski-concern definitief tussenbeiden. Het plan ging niet door.

Bij Tuschinski was men onder de indruk van het succes van de teevee-serie ‘De bezetting’ van dr. L. de Jong, met wiens dramatische opvattingen men liever de illegale stunt in Leeuwarden wilde begeleiden. Haanstra en z'n medewerkers zagen daar niets in en Rudolf Meyer heeft toen de Engelse documentarist Paul Rotha erbij

gehaald die uit het door dr. De Jong verstrekte feitenmateriaal een draaiboek samenstelde: de rechtlijnige structuur van een sterk verhaaltje, dat aan vijftig gevangenen de vrijheid bracht zonder dat er een schot werd gelost. Stoer en simpel en spannend verzet, waarin geen plaats was voor de menselijke zwak- en hebbelijkheden, waarop vooral Mulisch bij zijn onderzoek was gestuit en die juist van het authentieke gebeuren een werkelijk verzetsdrama moeten hebben gemaakt. Het commercieel ‘gevoel’ van Rudolf Meyer kreeg na lang aarzelen in de film *De overval* z'n legendarische uitwerking en werd door het publiek met succes bekroond.

Fons Rademakers werd later met het probleem opnieuw geconfronteerd en stuitte op een duidelijke onwil om een verzetsheld anders te tekenen dan zoals men hem achteraf op een patriottisch blaadje wilde presenteren. Hij had *Als twee druppels water* (1963) gemaakt, zij het meer geïnspireerd door *De donkere kamer van Damocles* van het fenomeen W.F. Hermans dan door Oorlog en Verzet. Maar juist omdat er in deze film allerminst sprake was van enig heldendom, integendeel, veel meer van demystificatie en aberratie, was het opzienbarend dat enkele kapitaalkrachtige oud-verzetslieden Rademakers lieten benaderen voor een filmplan rond de door de Duitsers gefusilleerde beeldhouwer Gerrit van der Veen. De twee mannen die er met Rademakers over kwamen praten waren mr. Hans Keuls en de acteur Rob de Vries (de heroïsche hoofdrolspeler uit *De overval*).

Rademakers had z'n eigen opvattingen over de figuur Van der Veen. Uit een interview met hem:

> Zij wilden een verzetsheilige van hem maken, die met ten hemel geslagen ogen voor koningin en vaderland is gestor-

> ven. Na wat onderzoek en praten met zijn familie zag ik veel meer een James Bond-figuur in hem... Die ging gewoon in het verzet uit zin voor avontuur. Later toen er doden gingen vallen, toen is er in die man iets gebeurd. Die overval op het bevolkingsregister in Amsterdam was geweldig in mekaar gezet. Nadat de groep van Van der Veen was opgerold en hijzelf gewond en weer gevlucht en later toch gearresteerd, beleefde hij zijn 'Werdegang'...

Fons Rademakers zat op het spoor van een verzets*man* van vlees en bloed. Daar zou eventueel die film over moeten gaan, vond hij. Er waren ook vrouwengeschiedenissen. Die wilden Keuls en De Vries er niet in hebben. Hun ideaalbeeld van Gerrit van der Veen was van een engelachtige heldhaftigheid, zoals we die vroeger in schoolboeken over onze vaderlandse helden aantroffen. Keuls en De Vries voelden veel voor een documentaire en steriele reconstructie van de overval op het Amsterdamse bevolkingsregister, zoals in de film *De overval.* Rob de Vries was in die gedachtengang wederom de hoofdrol toegedacht.

Dit voorbeeld van commercieel gerichte motivatie voor een door het verzet geïnspireerde film, die Rademakers niet heeft willen maken, wordt nog gecompleteerd door het ontstellende feit dat men later een Duitser die als acteur te zien was geweest in de nazi-film *Jud Süss*, aan het draaiboek heeft laten werken. Dat was Wolfgang Staudte, die men vanwege zijn verleden niet de regie over de film wilde toevertrouwen. Daarvoor kwamen de heren Keuls en De Vries wéér bij Rademakers terecht. Die verbijsterd weigerde, omdat de commerciële aantasting van de figuur Gerrit van der Veen nog verder was gegaan. Rademakers, die intussen persoonlijk geïnteresseerd was geraakt in de echte Van der Veen, werkte samen met Blokker nog enige tijd aan het uitdiepen van een meer authentiek scenario. Maar het plan werd niet doorgezet. Op gang gebracht was er niets. Er was zelfs geen sprake van een moedige aanloop.

Je kunt alleen vaststellen, dat er een film in de lucht hing, die moest appelleren aan een door de oorlog gevormde behoefte aan een nieuw escape in geromantiseerde avonturenfilms. Aan deze commerciële behoefte heeft dan op een gegeven moment *Soldaat van Oranje* van Paul Verhoeven (in 1977) voldaan. Het daarin ten troon geheven elitaire studentenverzet uit de bestseller van Erik Hazelhoff Roelfzema 'hat seine Schuldigkeit getan' voor de na-oorlogse bioscopie. Er werd wederom niets door op gang gebracht.

Van beter gehalte waren *Paranoïa* van Adriaan Ditvoorst (in 1967) en *Pastorale* van Wim Verstappen (in 1978). Beide films waren weliswaar vooral gemotiveerd vanuit de romanstructuur van respectievelijk Hermans en Vestdijk, maar kwamen toch mede voort uit gevoelens van twijfel, wantrouwen en onbehagen, waaraan Ditvoorst en Verstappen ieder op eigen wijze uitdrukking wilden geven. Van Ditvoorst weten we dat bij wat hij destijds op gang heeft willen brengen in het Nederlandse filmen, hij zichzelf hinderlijk in de weg is blijven zitten. Verstappen is een raadsel gebleven. Besloot hij voorlopig zijn loopbaan met een echte film over het verzet ('Pastorale'), zijn debuut in 1966 gold internationaal als een opnieuw beginnen bij een nulpunt in een land waar men aan filmen eigenlijk nog niet toe was. *De minder gelukkige terugkeer van Joszef Katús naar het land van Rembrandt* was een door 'provo' geïnspireerde filmreactie op het bestaan.

Eindelijk een Nederlandse film die géén meesterwerk is, riep Verstappen toen terecht uit. Technisch was er nogal de hand mee gelicht, maar inhoudelijk kon Joszef Katús zelfs de exclusieve Semaine de la Critique in Cannes bereiken.

> Portrait d'un héros par défaut pourrait-on dire, images, présentes comme hallucinations, d'un monde qui se retire, d'une existence en creux: ce sont les techniques et le style du cinéma direct qui constituent en fortifient ce discours indirect sur l'absence et le néant.

Katús' terugkeer was Verstappens moedige aanloop naar een geheel nieuwe manier van leven met film, van maken van film. Jammer bleek het later een aanloop naar een niemandsland, waar een behendige publiciteit een aantal Pim & Wim-films de lucht inblies waar die snel weer verwaaiden. Totdat met *Pastorale* Verstappen terugkeerde naar het geïnspireerde filmen in het land van Rembrandt, waar hij hopelijk zal overleven.

Zijn affiniteiten met de schrijver Vestdijk inspireerden Wim Verstappen in '71 tot een uitgesproken sociaal-politieke daad. In een lijvig rapport, waarin hij zich conformeerde aan een bundel door Vestdijk gehouden lezingen onder de titel *De toekomst der religie*, heeft hij de toen nog functionerende Centrale Filmkeuring kunnen overtuigen van de destijds nog als vanzelfsprekend geziene discriminatie van sex in de bioscopen. Verstappen wees de filmkeurders op de reeds toegestane sex in radio en televisie, in de vrije lectuur-verspreiding en voorlichting op de scholen, vooral echter op de veranderde sex-beleving in de moderne maatschappij. Van dit laatste was zijn film *Blue Movie* een weerspiegeling, waarbij elke pornografische nadruk alleen maar storend kon werken.

Verstappen wist de Centrale Filmkeuring van zijn gelijk te overtuigen. *Blue Movie*, waarover hier géén artistiek waardeoordeel wordt uitgesproken, werd voor openbare vertoning doorgelaten. Een (niet-politiek) taboe was doorbroken: dat van de uitsluitend moralistische en metafysische maatstaven waarmee tot dan sex in de bioscoop werd gemeten. Een al sinds lang ingezette ontwikkeling werd erdoor verhaast: het verdwijnen tenslotte van een filmkeuring voor volwassen mensen.

De politiek zelf als directe inspiratiebron heeft ook Verstappen nooit in beweging gebracht. Zijn debuut met Joszef Katús heeft in die richting enige verwachting opgeroepen, die echter nooit werd ingevuld. De Nederlandse speelfilmers proberen maar zelden iets te maken dat aansluit bij een feit van de dag én bij de eigen mogelijkheden, want gevoel voor een levende dramatiek ontbreekt zo essentieel in de Nederlandse aard, dat onze filmers de persoonlijke betrokkenheid bijna vrezen. Wanneer men hun films bekijkt zie je achter het op amusement gerichte pogen bijna altijd de schamelheid der Hollywood-imitatie. Zoals in Hollywood commerciële succes-formules de aanmaak van speelfilms bepalen, zo zou men het liefst ook een Nederlandse cinema willen opleveren. Met alle hoge budgeteringen eraan verbonden.

Een politiek gerichte filmer is bij ons ook niet in tel. De enkele keer dat hij zich manifesteerde, was er meteen een rel en trad de censuur in werken. Want politiek blijkt in ons land soms een levensgroot taboe. Neem de zaak-Van Gasteren. ‘Omdat mijn fiets daar stond’ was een film gericht tegen de overheid, tegen het gezag, want toonde overduidelijk aan dat dit gezag zich op 19 maart 1966 in Amsterdam had misdragen. De filmer Louis van Gasteren had authentieke opnamen van tegen jongens vechtende agenten zodanig vertraagd in beweging, dat duidelijk te zien was wiè slaat, wiè werd geslagen, wiè begint met slaan, kortom, hoe de overheid zich misdraagt. Dat de Amsterdamse politie fout was geweest, heeft die film toen bewezen: hoe een straatrel door de politie

was uitgelokt. Van alle kanten heeft men geprobeerd dit unieke bewijsstuk weg te moffelen, te verdonkeremanen, verdacht te maken. Dat is niet gelukt. ‘Omdat mijn fiets daar stond’ mocht jarenlang niet worden vertoond, maar thans kunnen zelfs leden van de Mobiele Eenheid er tijdens hun opleiding naar kijken. De film is er nog altijd, als geïnspireerde registratie van een politiek feit.

Een politiek gericht filmer is nergens als hij de kranten niet leest. Buiten Nederland hebben wij gezien hoe de cineasten met hun films de koppen op de voorpagina's begeleidden. Wat in deze films gebeurt, gebeurde ook in de werkelijkheid. Kenmerkend is daarbij vooral de registratie van het onrecht en het geweld, zelfs het aan de orde stellen van de revolutie. Sommigen blijven daarbij objectief, kiezen eigenlijk geen partij. Anderen appelleren aan een niet meer objectieve toeschouwer. De politieke documentaire is een gegeven geworden.

Van Joris Ivens is het strijdbare woord, dat film moet zijn als een wapen. Wanneer Ivens dat zegt, staat hij nòg als een roepende in de woestijn van het Nederlandse ‘gezellig samen naar de film’. Onverplichtheid, behaaglijke ontsnapping en geëngageerdheid aan het heersende amusementssysteem overheersen de micro-kosmos van het Nederlandse filmwereldje. Joris Ivens was de eerste cineast die moest ervaren hoe de revolutie van het filmbeeld in Nederland onmogelijk is. Zijn voortdurend door de politiek geïnspireerde filmactiviteiten hebben hem vanzelf naar een carrière buiten onze grenzen gedreven. De eveneens politiek bevlogen Louis van Gasteren werd al vroeg opgejaagd door Hans Eisler's prikkelende staccato-muziek aan het einde van Ivens' *Nieuwe gronden.* Zijn (vooral buitenlandse) loopbaan langs het maatschappelijk en politiek denken zou een essayistische studie van zijn films rechtvaardigen. Bij ons in Nederland is het nog altijd zo dat een filmer als Van Gasteren onmiddellijk uit de Bond van Filmers wordt gestoten wanneer hij met een film als *Omdat mijn fiets daar stond* het establishment gevoelig tegen de kloten schopt. (Heeft men hem intussen na zoveel jaar al het erelidmaatschap van die Bond aangeboden?).

Hebben we ooit nog vernomen van de socioloog Leonard Henny die in '69 in samenwerking met Kees Hin een aantal goed-uitziende protest-films meebracht uit de Verenigde Staten waar hij jaren had gewerkt? De man zelf probeert weliswaar Utrechtse studenten enigszins in het verborgene wat maatschappelijke filmbelangstelling bij te brengen, maar waar is zijn aanvalskracht gebleven getuige de films die hij destijds in de States heeft durven maken?

Henny, die ook drie jaar filmakademie heeft gelopen, was in Amerika in een schizofrene werksituatie beland. Hij maakte dit duidelijk in de film ‘The schizophrenia of working for war’. In een goed gemaakte, boeiende documentaire wees hij op het dilemma van de Amerikaanse wapen-ingenieurs die tegen de oorlog zijn, maar tegelijkertijd op een directe wijze aan de oorlog bijdragen. Sommigen onder hen zagen we deelnemen aan een vredesmars, en de volgende dag plaatsnemen in hun ‘thinktank’ om er aan nieuwe afschrikwekkende biologische en chemische wapens te werken. Henny was zelf enige tijd aan zo'n ‘thinktank’ verbonden.

In de film *But what do we do?* toonde hij overtuigend aan waarom een nog jonge wetenschapper zijn werk staakt en iets anders gaat doen wat meer tot heil strekt van de mensen. Andere films van hem gingen over de befaamde redevoering van Stokeley Carmichael tot de Zwarte Panters, over Lonnie Ward, de oprichter van de Black Student Union, die zijn universitaire loopbaan eraan gaf om met ongeschoolde werkelozen in de negerwijken te gaan werken, over geweldloos verzet, over de happenings van de San Francisco Mime Troup en de Peace and Liberation Commune. De Nederlandse maker van al deze films werd tenslotte gedwongen zijn werk aan de Amerikaanse universiteiten op te geven, kwam naar ons land terug

waar men hem ergens in Utrecht heeft opgeborgen. De waarschuwende kracht die er van zijn films destijds is uitgegaan, ging na enkele vertoningen in Cineclubzaaltjes als stimulerende inspiratiebron voor onze cineasten verloren.

Het was ook in '69 dat wederom een film van Louis van Gasteren een schok-effect veroorzaakte met de eraan verbonden discussies van wel-of-niet-geschikt-voor-openbare vertoning. In *Begrijpt u nu waarom ik huil...* ging het om de registratie van een LSD-zitting met een ex-concentratiekamp-gevangene onder leiding van een hoogleraar in de psychiatrie. Voor het eerst werd in een film voor een jongere generatie iets voelbaar gemaakt van de doorstane oorlogsellende van een oudere generatie. Ouderen bleken vooral onder de indruk van het in de jaren zestig ontdekte concentratiekamp-syndroom bij voormalige gevangenen, slachtoffers van de nazi-terreur. Zelfs zodanig dat een klinisch afwegen van de film als objectief Cinéma Vérité-drama, zoals door mij in een recensie werd gepresenteerd, een vloedgolf boze reacties aan mijn adres heeft opgeroepen, die mij achteraf nog verbijstert. De cineasten konden er uit leren, dat het item concentratiekamp-syndroom in Nederland onmogelijk kritisch kan worden onderzocht, alleen kan worden bekeken op basis van de gemakkelijk oplevende vaderlandse, op nazi-terreur gerichte sentimenten. Na Van Gasteren heeft dan ook geen filmer er zich meer aan gewaagd.

Hoezeer de Nederlandse filmwereld afkerig is van de politiek geïnspireerde film bewijst het lot van de Zuid-Amerikaanse Nederlandse cineast Herbert Curiël, die sinds zijn debuut met *De aktivist* in 1970 eigenlijk door niemand meer serieus wordt genomen. Hoewel deze korte speelfilm, waarin verband werd gelegd tussen politieke gebeurtenissen in Griekenland en een mariniersoptreden op de Amsterdamse Dam, door CRM was gesubsidieerd, werden er van regeringszijde toch pogingen ondernomen om deze film géén persvoorstelling te gunnen. *De aktivist* kreeg evenwel een goede pers en werd bij vertoning in de bioscoop ook door het publiek gewaardeerd. Hoewel: van het oorspronkelijke scenario had CRM slechts een verkorte, dus verminkte versie ter verfilming willen accepteren. Curiël hierover: ‘Voor het origineel kon ik in ons land geen vertrouwen vinden. Ik geloof dat dat kwam doordat men een extreem-politieke rebel in mij zag...’ Men heeft Herbert Curiël daarna kansen op allerlei film-terrein onthouden, vanaf een nieuwe verfilming van *Le silence de la mer* (van Anne Vercors) tot aan een maatschappelijk-politieke ontleding van het fenomeen Anton Heyboer en zijn curieuze bruiden. Kennelijk vreest men dergelijke films van een zich rebels manifesterende man van een naar Nederlandse opvattingen te excentrieke kom-af. Dat Curiël echt wel een film kan maken heeft hij één keer de Nederlandse bioscopie kunnen bewijzen met zijn regie van *Het jaar van de kreeft* naar het boek van Hugo Claus. En dat was toch ook een film over een mentaliteits-verandering. Zo'n filmer laat men bij ons liever voor gek staan bij Herman Brood met een flop als *Cha Cha.*

Zelfs een sterk door de televisie beïnvloede filmer als Jan Vrijman, met zijn Nederlandse ‘underground’-film *Op de bodem van de hemel* (1965) en zijn voorkeuren voor onderwerpen als verkeer, jazz, ongrijpbare jeugd, reclame, zwak-

zinnigheid en 'de onderneming' (Philips) kan men moeilijk een politiek filmer noemen, al kon een serie-uitzending *Mensen zoals wij* voor de teevee niet worden voortgezet na rumoer rond Vrijmans *Dag Koninginnedag.* De onmiskenbare maatschappelijke geëngageerdheid van Vrijman, tegen het establishment in, baart hem al zorgen genoeg.

Een unieke politieke activiteit in het Nederlandse filmbestel gaat uit van de organisatie Cineclub en van het op de Amerikaanse beweging 'Newsreel' geïnspireerde pogen van het Amsterdams Stadsjournaal. Ook van groepen als The Fugitive Cinema en de Kritiese Filmers. In toenemende mate is men er maatschappij-kritisch actief, ook met audio-visuele informatie-projecten, waarbij het medium film niet altijd als expressie-middel een eerste rol speelt.

Bij Cineclub is men nog het meest consequent. Men houdt er politiek de vinger op de pols, brengt niet alleen verantwoorde politieke films uit de minder courante filmlanden ter vertoning, maar men is er zelf vakkundig produktief. Zo werd door Cineclub *De Vuist van '79* al gebald. Dat betekent dat camera's en microfoons de Rotterdamse havenstaking in dat jaar dag en nacht hebben gevolgd. Uit 40 uur geluid en 1500 dia's ontstond een filmportret van die staking. Een stukje klassestrijd rond het werken in de haven. De rol van de pers daarin. Het politie-optreden. Het dweilen en posten. De praatjes van de bazen. De pogingen om de staking te breken. De taak van de vrouwen tijdens zo'n staking. Iets dergelijks vindt men bij Cineclub een natuurlijke voortzetting in onze dagen van wat Joris Ivens al in de jaren dertig klassiek registreerde over een staking van Belgische mijnwerkers. Een andere Cineclub-produktie *Vrouwen van Suriname* kon als portret van vijf authentieke Surinaamsen nog in '79 op een reëele manier de vloer aanvegen met De la Parra's volgens de bioscoop-formule gemaakte *Wan pipel* uit '76. En Cineclub's *Maagdenhuisfilm* leeft nòg voort als een voor ons land unieke registratie van een politiek feit van de dag.

Vastgesteld kan worden dat op documentair terrein een empirische filmstijl zich heeft ontwikkeld vanuit de traditionele Hollandse School. De aankomende filmers hebben tenslotte geleerd om over de polderdijken heen naar de wereld te kijken. Maar ook leren de jaarlijkse eindexamens van de Filmakademie hoe de filmstudenten toch het meest op de obligate speelfilm blijven hopen als een mogelijkheid om zich als 'regisseur' te onderscheiden.

Bij een enkeling onder een nieuwe generatie filmers stak enige frustratie de kop op ten aanzien van de Tweede Wereldoorlog, die zij niet of nauwelijks konden ervaren. Rolf Orthel in *Een schaduw van twijfel* en in *Dr. Eduard Wirths*, bleek al evenzeer geïnteresseerd in het lot van de joden in de concentratiekampen als in de motieven van hun beulen. Rudolf van den Berg waagde het zelfs om de beweegredenen van het Zionisme in de staat Israël aan een joodse kritiek te onderwerpen, in *De plaats van de vreemdeling.* Philo Bregstein bleek enkele malen ook politiek geïnspireerd, vooral in *Op zoek naar joods Amsterdam*, een poging om in een film het verleden terug te vinden 'als stof tot nadenken in verband met het leven van nu'. Een oudere filmer als George Sluizer sprong één keer uit zijn loopbaan met een politieke getuigenis-film over het conflict in het Midden Oosten: *Land der vaderen.*

Jammer genoeg kan worden vastgesteld dat in genoemde gevallen de politieke inspiratie incidenteel is te noemen, geen ruimere weerklank heeft gevonden, en zeker geen nieuwe lijn in het Nederlandse filmen heeft uitgezet, uitgezonderd daar waar af en toe televisie-cineasten erop uit worden gestuurd om het politieke nieuws op heterdaad te betrappen. Filmers als Kerbosch en Frank Diamand kunnen in dit

verband als politiek bevlogen worden gekarakteriseerd, de eerste partij kiezend, de tweede objectiverend. Jan Kees de Rooy en zijn Polisario-film!

Het medium televisie heeft in Nederland één filmer voortgebracht die ‘de meest geëngageerde cineast van eigen revolutionaire bodem’ is genoemd: Johan van der Keuken. Feit is dat deze filmer nooit anders dan politiek geïnspireerd is geweest gedurende zijn gehele nu al rijke carrière. Daarom én om zijn authentieke stijl is hij de enige Nederlandse filmkunstenaar over wie na Joris Ivens in verschillende buitenlanden wordt nagedacht.

Als politiek cineast staat Van der Keuken ver vooraan in de avant-garde. Een cineast wiens filmen steeds meer te vergelijken valt met schrijven. Een áárdige revolutionair bovendien, vooral geobserdeerd door een mentale omverwerping van de westerse cultuur. De enige onder onze cineasten die in het revolutiejaar '68 geïnteresseerd kon raken in de drug-scene, de hippies en de drop-outs, in alle figuren die toen van mening waren dat ze het binnen de maatschappij niet meer konden maken. Een man die zegt even a-politiek als politiek te denken, omdat dàt bij zijn vraagstellingen door elkaar loopt.

> Revolutie is iets dat zich in de kijkers moet kunnen voordoen. Bij hèn moet het de kop opsteken, gelijktijdig en op verschillende manieren. Als ik het woord klassenstrijd noem, geef je in ieder geval aan dat er nog klassen zijn. Er zijn een hoop mensen die denken dat het niet meer zo is. Weet je wat voor mij filmen eigenlijk is? Combinaties zoeken tussen het triviale, het toevallige, en datgene wat echt gebeurt, met andere meer gecodeerde dingen, waar het naar toe moet.

Nederland is een land zonder filmklimaat. De filmers worden er niet opgeleid om de mensen aan het denken te zetten. Johan van der Keuken zal er als een eenling blijven rondgaan. Zijn films hebben echter mensen in hun huiskamers aangesproken in hun politieke ontvankelijkheid. Van der Keuken is de enige Nederlandse cineast die dat steeds weer aandurft.

Politiek toneel: het verhaal van Laya
Jan Kassies

De lang vergeten schrijver J.-L. Laya schreef in 1972 een stuk, *L'amis des lois*, dat voor het eerst op 2 januari 1793 door de Comédie Francaise werd opgevoerd. De Revolutie is nog lang niet uitgewoed, de terreur zal nog komen. Het stuk is geschreven in de traditionele, neoklassieke trant. Het verdedigt de redelijkheid tegen het fanatisme, de liberaliteit tegen het sectarisme. Robespierre en Marat worden er als caricaturen in verbeeld. Het stuk zou in 1790 volgens Duvignaud die het verhaal vertelt een groot succes zijn geweest. Dat had het in 1793 ook, maar precies in de omgekeerde zin: de Revolutie was drie jaren verder en na de even onvermijdelijke als noodzakelijke opwinding verlangden velen naar rust en orde. Vandaar het applaus van de toegestroomde menigte, die lang voordat de voorstelling begon de straten rondom de Comédie vulden.

Het radicale gemeentebestuur van Parijs was een andere mening toegedaan, verbood het stuk en gelastte de Comédiens hun speellijst elke week over te leggen. De censuur was weliswaar afgeschaft, maar dat scheen niet te deren. Toen dat besluit werd voorgelezen kwam het publiek in opstand. Militair ingrijpen mocht niet baten. De zaak werd aan de volksvertegenwoordiging voorgelegd, die vaststelde dat er geen wet bestond die een gemeentebestuur machtigde een stuk te verbieden. Groot bravogeroep bij de wachtende schouwburggangers. De voorstellingen worden hervat. Dan grijpt het gemeentebestuur opnieuw in: gevaar voor verstoring van de openbare orde biedt een rechtsgrond om alle schouwburgen te sluiten. Op die manier kan de opvoering van het tot matiging en tolerantie aansporende stuk alsnog worden verhinderd. Rondom de Comédie worden kanonnen in stelling gebracht. Ook dat besluit van het gemeentebestuur wordt, ditmaal door de Uitvoerende Raad, vernietigd. Maar het bestuur wordt wel gemachtigd alléén de Comédie te sluiten, als er oproer dreigt. De Comédie zet dan *De Vrek* op het repertoire. Het publiek neemt dat niet, verhindert de opvoering en verjaagt de militairen. De volksvertegenwoordiging, bezig met het proces tegen Lodewijk XVI, bespreekt opnieuw de eis van het publiek, dat *L'amis des lois* wordt vertoond. Ik dacht, citoyen, dat we wel wat anders aan ons hoofd hebben dan over een toneelstuk te debatteren, roept Danton. Maar het gaat om de vrijheid, schreeuwen zijn tegenstanders, de Girondijnen. Inderdaad, citoyen, het gaat om de vrijheid om een tyrannenhoofd onder de bijl van de wet te leggen. Danton en de zijnen verliezen, de Comédiens mogen het stuk spelen. Dat doen ze. Maar ze zien het zwerk alweer verschuiven en smeken het publiek op 4 februari om niet meer naar het stuk te vragen. Ze vrezen represailles van nieuwe machthebbers. Terecht, naar spoedig bleek: Robespierre, die niets vergat, liet hen allemaal oppakken in de nacht van 3 of 4 september 1793. Ze waren nooit zo revolutionair geweest en wat wonder: ze dankten hun brood aan de koningen.

Pas in 1795 kreeg Laya gedaan dat zijn stuk opnieuw werd opgevoerd. Het had geen enkel succes. Laya werd criticus, hoogleraar en, in 1817, lid van de Académie. Het was een eerlijk en moedig man, schreef een van zijn leerlingen later. Zelf zei hij later over zijn stuk: het was niet goed, maar de actie was goed.

Het verhaal biedt veel ingrediënten voor een aardig opstel over theater en politiek: een moedig man, een onbeduidend auteur, in genen dele op zoek naar nieuwe vormen, een publiek dat van het ene uiterste in het andere valt, elkaar bestrijdende revolutionaire groepen, toneelspelers die hun huik naar de wind laten hangen en tenslotte: het stuk deugt wel niet, maar het was een mooie actie.

Maar het is geen typisch, geen exemplarisch verhaal. Met nog een ander stuk is *L'amis des lois* het enige dat zich met problemen van de Revolutie bezighoudt en dat in een tijd, zegt Duvignaud, waarin talloze kranten verschijnen en dynamische burgerorganisaties het politieke leven tot het centrum van het menselijk bestaan maken. Hij haalt Focillon aan: Revoluties scheppen niet noodzakelijkerwijs hun eigen kunst, ze richten zich op de instituties, ze veranderen de levensstijl, ze geven een toon aan. Maar ze bedienen zich van vormen van voorheen.

De dramaturgen houden zich tijdens de Franse Revolutie stil, onder dwang of uit voorzichtigheid, het is dood tij voor hen. En onder Napoleon keren ze terug - naar de traditionele stijl.

De tijd, de mensen, een zijderups

Een korte autobiografische bespiegeling maakt al duidelijk, hoe ondoorzichtig onze verhouding is tot wat wij ‘de tijd’ noemen. Weinig individuen hebben aantoonbare invloed op hun tijd en van die weinigen kan steeds worden verklaard welke voorwaarden in de tijd aanwezig waren om hun handelingen zo effectief te maken. Ons gedrag, onze opvattingen veranderen - hoe? waardoor? We weten er wel iets van. Hoger opgeleiden zijn flexibeler dan anderen. Ouderen worden door jongeren beïnvloed. Vermoedelijk spelen toekomstverwachtingen een belangrijke rol: in de zeventiger jaren zijn de mensen conservatiever geworden, de tijden zijn ongewis.

Er is geen enkele aanleiding om te veronderstellen dat kunste-

naars in dit opzicht een uitzondering vormen. Wie kennis neemt van wat kunstenaars maken stuit vooal op de traditie, de opvattingen van de omringende professionele groep en de respons van het publiek als belangrijke factoren die het werk bepalen. Dat 'de' kunstenaar zijn tijd per definitie vooruit is blijkt bij nadere beschouwing een onhoudbare bewering, voortgekomen uit 'romantische' denkbeelden over kunstenaarschap. Evenmin als elders het geval is komen in de geschiedenis van de kunst veel echte vernieuwers voor.

Dat 'de tijd' invloed heeft op het werk van kuntenaars, degenen die de traditie volgen en de vernieuwers, is evident. Over de manier waarop die invloed zich precies doet gelden, vooral wanneer het om vernieuwers gaat, zijn boekenkasten volgeschreven. Geen stroming heeft zich zo met deze - en verwante - vragen beziggehouden als het marxisme. Het debat duurt tot de huidige dag voort. Marx zelf is aan het schrijven van een boek over maatschappij en kunst niet toegekomen. Er bestaan een aantal losse opmerkingen, geen samenhangende visie. Interpretaties te over dus, waaronder die over de uitspraak van Marx dat Milton zijn *Paradise Lost* produceerde zoals een zijderups zijde produceert, het was 'een activiteit van zijn natuur'. Een stelling die niet dadelijk aanleiding geeft tot een marxistische theorie over de functie van de kunst in de maatschappij. Engels, die na Marx' dood zijn uiterste best deed om allerlei 'vulgaire' ideeën over de samenhang tussen onder- en bovenbouw te bestrijden schreef aan de Engelse socialistische schrijfster Margaret Harkness over een boek van haar onder meer deze zin: 'Hoe meer de opvattingen van een schrijver verborgen blijven, des te beter is het voor het kunstwerk'. Ook geen handzaam uitgangspunt voor beschouwingen over het politiek engagement van kunstenaars. Degenen die na hen kwamen hebben aan de hand van verspreide opmerkingen van de grondleggers van het marxisme niet alleen theorieën ontvouwd over kunst en maatschappij. Ze hebben ook normatieve denkbeelden ontwikkeld over wat kunstenaars wel en niet behoren te maken. Dat heeft van de vroege jaren van de socialistische beweging af aanleiding gegeven tot een gespannen relatie tussen politieke leiders en kunstenaars, in het bijzonder de makers van niet-traditionele kunst. Het geeft te denken dat de politieke voorhoede vaak geen raad wist met de artistieke.

Duiven vliegen niet goed

Tijdens een van de meest bekende botsingen tussen politieke ideologen en kunstenaars, het bekende expressionisme-debat in de jaren dertig, schreef Brecht - hij richtte zich vooral tegen Lukács - dat sommige kunstrechters hem deden denken aan een cartoon, waarop een vliegenier staat afgebeeld die op een duif wijst en zegt: 'Duiven bijvoorbeeld vliegen niet goed'. Die uitspraak wijst ons een weg. Wij doen er goed aan, naar het vliegen van duiven te kijken zonder aan hun bewegingen eisen te stellen. Kijk, ze vliegen.

Kijk, kunstenaars werken. Het aantal ambachten dat ze beoefenen is groot en uiteenlopend. De wijze waarop hun werk in de maatschappij tevoorschijn komt is heel verschillend. Beeldende kunstenaars werken, evenals literatoren, doorgaans alleen. De wijze waarop het werk van beeldende kunstenaars wordt verspreid is anders dan de manier waarop literatuur aan de man wordt gebracht. Componisten zijn in hoge mate afhankelijk van muziekuitgevers, dirigenten, groepen van executanten, voordat ze hun muziek kunnen presenteren aan het publiek. De mate bovendien waarin kunstenaars hun opvattingen kunnen articuleren op expliciete

wijze is verscheiden. En afgezien van dit alles: zeer verscheiden is het netwerk van wisselwerkingen, tussen traditie en vernieuwing, tussen internationale en nationale culturele ontwikkelingen, tussen de publieke appreciatie en de evolutie van de kunstenaar.

Theater, toneel

Over toneel zal het volgende in het bijzonder gaan. Dat heeft deels te maken met de oriëntatie van deze auteur, deels met het feit dat dans en mime nu eenmaal in mindere mate politieke opvattingen kunnen expliciteren dan het toneel, dat in onze verbale cultuur een vanzelfsprekender middel tot overdracht van ideeën is. Een choreografie als *De Groene Tafel* (1932) kan een uitzondering lijken. De maker ervan, Kurt Jooss, zag zich niet als een politiek geëngageerd kunstenaar, hij wilde het lot van de miljoenen naamloze onschuldigen laten zien, over wier hoofden heen enkele staatslieden beslissen - en zo werd het stuk ook opgevat door mensen van zeer uiteenlopende politieke richtingen, die zich ermee konden identificeren. Tot op zekere hoogte geldt dat ook nu nog, wanneer het werk opnieuw wordt opgevoerd - tot op zekere hoogte, want geen kunstwerk, hoe politiek geladen ook in zijn tijd, ontkomt eraan een museumstuk te worden, een verschijnsel in het artistieke uitgaansleven.

De opera, vele malen in de geschiedenis voertuig van politieke denkbeelden, een volkskunst bovendien bij uitstek, kan buiten beschouwing blijven omdat er in Nederland geen authentieke operacultuur bestaat en er bovendien nauwelijks iets gedaan wordt om die tot ontwikkeling te brengen. Een van de weinige keren dat dit, zij het buiten het gebruikelijke productiesysteem om, wel gebeurde was in het geval van *Reconstructie, een moraliteit* (1969). Het collectief van componisten en schrijvers dat er verantwoordelijk voor was behoorde niet alleen tot de artistieke avantgarde, maar liet zich ook leiden door een politieke idee. Een wegwijzer omtrent de richting die men zou kunnen gaan, wanneer men hedendaags muziektheater wenst dat relevantie heeft - maar er schijnt niemand te zijn die er acht op slaat.

Het cabaret blijft hier buiten beschouwing, omdat een studie van politiek engagement in deze tak van theater een afzonderlijk opstel zou vragen. Geen kunstvorm leeft zo dicht bij zijn publiek en is zo aangewezen op de eigentijdse ervaringen van dat publiek. Cabaret is van oudsher dikwijls politiek - maar het valt buiten dit bestek om te onderzoeken waar de grenzen liggen - als ze er zijn - tussen engagement en Unterhaltung.

Toneel

Menigeen vergeet de grondslag - dat woord klinkt in dit verband haast ironisch - waarop het Nederlandse toneel moet leven en werken. Een toneeltraditie is er niet, er is een gewoonte van cultureel uitgaan. Er is, er was althans vele jaren, nauwelijks Nederlands toneel. Er zijn opvattingen van toneelleiders, maar die hebben betrekking op vormen van toneelspelen. Afgezien van die opvattingen: als ze gestalte gekregen hebben in voorstellingen, moeten ze aan het publiek worden aangeboden. Het publiek is gering van omvang en staat vreemd tegenover nieuwe vormen. Het is dus een grotendeels georganiseerd publiek, dat voor zijn abonnementen afhankelijk is van schouwburgdirecties. Na de oorlog zijn er veel schouw-

burgen in openbaar, d.w.z. gemeentelijk bezit gebouwd of van particulier eigendom openbaar eigendom geworden. In principe kan dat het commerciële streven naar volle zalen, resp. het streven naar winst verminderen. Maar veel schouwburgen zijn als statussymbolen duur gebouwd, vormen een zware belasting van het gemeentebudget en er dient dus gezorgd te worden voor relatief hoge eigen inkomsten. De schouwburg als 'moralische Anstalt' - telkens komt in tijden van politieke vernieuwing dat ideaal weer naar voren, maar in de praktijk is het een verre weg tussen, laten we zeggen, de ideeën van een regisseur en het publiek in de zaal. Na de oorlog heeft de overheid gehoor gegeven aan het geroep van de jaren twintig en dertig: verlos ons van de dictatuur van de kassa. Die dictatuur moge verzacht zijn, verdwenen is ze niet en het toneel ervaart zijn situatie niet als een van vrijheid en onafhankelijkheid.

Het institutionele kader waarin het toneel moest opereren werd jaar in jaar uit als beklemmend ervaren. Dat was het geval vóór de explosie rondom de Actie Tomaat (1969), dat was het geval daarna. En in deze tijd wordt die beklemming weer zeer hevig gevoeld.

Het maken van toneel was binnen die context vooral het afwegen van artistieke wensen en financiële mogelijkheden, het doen van verantwoorde keuzen voor het jaarlijkse repertoire, rekening houdend met - in het bijzonder - degenen die het publiek zeiden te vertegenwoordigen, het vormen van een ensemble. Die gegevens leiden al gauw tot bedrijfsblindheid en in elk geval niet rechtstreeks tot het opnieuw doordenken van wat toneel nu eigenlijk kan zijn.

Daar komt bij dat de toneelleiders, want op hen komt het aan, kwam het althans vele jaren lang aan, deel uitmaakten van een kleine, tamelijk hechte professionele groep met veel traditionele standaarden. De eruditie van de meesten was beperkt, 'ideologische' impulsen die elders wel door dramaturgen worden gegeven, kwamen niet of nauwelijks voor; dramaturgen zijn bij ons lezers van stukken.

En dan: noch politieke, noch sociale druk kon in de zich schijnbaar onophoudelijk ontplooiende 'welvaartsstaat' stimuleren tot het besef dat het allemaal heel anders moest. Toneelmensen staan daarin niet alleen. Velen van hen kenden bovendien aan den lijve de ellende van vóór de oorlog en waren, begrijpelijk genoeg, eerst verrast en vervolgens gerust met een vast salaris.

Zijn er dan tussen zeg 1945 en 1970 geen stukken met politieke inhoud gespeeld? Uiteraard wel, maar de keuze van die stukken werd afgeleid uit de mogelijkheid van het repertoire, niet uit enige filosofie omtrent een consistent beleid, geïnspireerd door grote politieke gebeurtenissen of onderwerpen. Dat komt naadloos over bij een publiek dat in meerdere of mindere mate bereid is, kennis te nemen van opvattingen van een auteur, interpretaties van een regisseur. Kortom: 'spätbürgerliche Abendunterhaltung' (Brecht).

Een enkele maal werd getracht het institutionele kader zelf ter discussie te stellen of - een alternatief voor doorbraak - binnen dat kader de instituties te veranderen. Het laatste gebeurde toen Kees van Iersel artistiek leider werd van Studio en daar een afwijkend repertoire en eigen publiek opbouwde. Meer rechtstreekse politieke inspiratie was aanwezig bij de formatie van Theater Terzijde (Anne Marie Prins), dat drie expliciet politieke voorstellingen bracht: Lorca, Fiësta en Vietnam. Dat was in de jaren zestig. Het toneelbestel stond toen al ter discussie.

Ander toneel en politiek toneel

De beroeringen van het einde der zestiger jaren hebben rondom 1970 ook het toneel bereikt. Dat het bestel een ander aanzien kreeg is het gevolg van acties uit het (deels professionele, althans professioneel geïnteresseerd) publiek, van initiatieven van toneelspelers (Werktheater, Sater) en van een flexibele reactie van de overheid, die bereid bleek tot ruimere financiering.

Het vormingstheater - de naam die het politieke theater hier heeft gekregen - is sindsdien een vast, hoewel niet onomstreden segment van het toneelbestel. Het werkt vanuit politieke visies ter linkerzijde, richt zich met politieke thema's tot omschreven doelgroepen, zoekt die vooral onder de achtergestelde groepen. Het lijdt aan de kwalen van links (het dogmatische sectarisme) en draagt de kenmerken van elke vernieuwingsbeweging: overmatige aandacht voor de inhoud, eventueel ten koste van de vorm, en recrutering van veel medewerkers van buiten de traditionele professie, de opleidingen inbegrepen.

Overzien we vijfendertig jaar toneelontwikkeling, dan kunnen we niet anders dan constateren dat een basis voor verdere opbouw van politiek geïnspireerd toneel, voorlopig althans, alleen aanwezig is in het vormingstoneel. Het staat ver genoeg af van de circuits van het ‘kunstleven’ om zijn eigen vorm, in alle betekenissen, te vinden. De eisen die het zelf en die het zijn publiek zal stellen, kunnen evenwicht brengen tussen wàt men wil mededelen en hòe men dat wil doen. Het gaat niet alleen, om met Laya te spreken, om een mooie actie, tenminste zolang men zich toneel noemt. Van de overheid en haar adviseurs mag men verwachten dat zij de materiële basis blijven garanderen voor de effectuering van het recht op vrije meningsuiting.

Politiek

Deze bundel heeft betrekking op de invloed die politieke ontwikkelingen hebben op de opvattingen en het werk van kunstenaars. Dat houdt een beperking in, voortvloeiende uit de lading waarmee wij doorgaans het begrip ‘politiek’ voorzien. Laten we niet in grote ijver om het nog prille vormingstoneel - want wat zijn tien jaren in de ontwikkeling van een theatervorm? - als politiek-artistiek verschijnsel te behouden het doen voorkomen alsof daarbuiten geen heil zou zijn of geen relevant theater zou worden gemaakt. Er is meer inspiratie die verder reikt dan alleen de dusgeheten artistieke. Na 1970 hebben verschillende groepen toneel gebracht dat weliswaar geen politieke ‘issues’ bracht, maar wel degelijk onderwerpen, problemen aan de orde stelde en zich niet tevreden stelde met het maken van een mooie voorstelling. Theater kan alle dimensies van het menselijk bestaan aan de orde stellen, vooropgesteld dat zijn makers die dimensies kennen.

Literatuur

Duvignaud, J., *Sociologie du Théatre.* Parijs, 1965.
Karl Marx / Friedrich Engels, *Ausgewählte Briefe.* Berlin, 1953.
Bertolt Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst.* Frankfurt am Main, 1967.
Dave Laing, *The Marxist Theory of Art.* Sussex, 1978.

Het veerwerk van Königsberg
Louis Ferron

Soms meent hij rouwstoeten over het veld te zien trekken en wrijft hij zich in de ogen om dit angstaanjagende visioen te ontmaskeren als wat het naar zijn heilige overtuiging is: de droom die men droomt om de pijn niet te voelen. Als ik hem dan, met mijn blikken ogenschijnlijk op de bosrand gericht, observeer, zie ik hoe dat wrijven zulke gewelddadige vormen aanneemt dat de tranen hem in de ogen springen. Dan lacht hij plotseling; voor mij het teken hem onbeschaamd aan te zien. Gelukkig is hij pas als hij lijdt en hij ziet mij graag als getuige van zijn geluk.

Hij had het pistool in de schacht van zijn laars gestoken, zijn Flaubert hield hij bij de loop over de schouder. De jacht was gedaan en had niets opgeleverd. Naar het westen, boven het donkere silhouet van de vliegdennen, kleurde de hemel van rood naar purper. Boven ons stond een buizerd. In het oeverriet kwaakten de kikkers. Over het meer kwam een schrale wind uit het oosten aanzetten. Hij huiverde, reikte mij zijn buks en zette zijn kraag op. ‘De boeren zeggen,’ zei hij, ‘dat we een lange winter krijgen.’ En ik begreep dat hij doelde op het vreemde volk dat de laatste dagen op de wegen was. Alles wat zwierf of anderszins aan Gods genade ontvallen was vluchtte voor de aanstormende koude uit; sommigen op hoog opgeladen fietsen, anderen met moeizaam voortgetrokken karretjes, maar de meesten droegen hun onduidelijke waar, bijeengehouden door morsige lappen en sleets paktouw, toch op de rug. Hij haatte dat volk en schreef zijn haat toe aan de onrust die het onder zijn mensen bracht.

Aan de deur van wat wij gemakshalve ‘het kasteel’ plegen te noemen, hoewel het niet meer dan een in neo-gotische trant opgetrokken herenhuis is, is een houten bord bevestigd waarop in lopend schrift geschreven staat:

> Hier wordt gegeven noch vergeven
> Hoedt u voor de hond.

Niettemin heeft Hanna opdracht gekregen iedere passerende zwerver een paar boterhammen toe te stoppen. ‘Als ze de weg maar houden en mijn akkers niet vernielen.’

Hij zegt dat dit het land is dat wij beërfd hebben. Maar wie zijn wij? Hij zegt ook dat wij als gewetensvolle rentmeesters over dat land moeten waken. Over dat vreugdeloze domein van poelen, zandverstuivingen en schrale bebossing? De zandbak van Europa hebben ze dit gebied genoemd, maar ik moet het eerste kind nog tegenkomen dat er zijn kastelen bouwt. Hij zegt: ‘dit land moet bedwongen worden en getuchtigd als een verdorven vrouw.’ Hij is volstrekt humorloos in dergelijke uitspraken en ik, die hem ken, weet uit welke verbittering zijn ernst voortkomt. En, meer dan dat, ik weet waartoe die ernst zal leiden: tot de voltrekking van het onontkoombare, alsof het in de gang der seizoenen besloten ligt; het zaad in de voren, de sikkels om de halmen.

Leg ik me daarom neer bij zijn hardvochtig bewind en dien ik hem met de hondetrouw die hij van mij verwacht? Die hij van eenieder verwacht die door lot of goddelijke bestiering onder het gezag van deze man is geraakt? Het is, zoals men wellicht weet, met de dienstbaarheid vreemd gesteld. De knecht van een zwak heer oefent zijn hand in hardheid: wie aan een sterke heer onderworpen is staalt zijn rug om de slagen op te vangen. Maar hoe te werk te gaan als aan de onmiskenbare kracht van de meester een niet te peilen zwakte ten grondslag ligt, een zwakte die slechts de trouwste knecht bespeuren kan? Het handelen van de knecht wordt in

zo'n geval al door even dubbelzinnige motieven bepaald als die van de meester. Het dienen wordt dan tot een heimelijk leiden, terwijl het openlijk initiatief altijd met de pink op de naad van de broek wordt genomen; de hakken tegen elkaar geklotst, de kin geheven in subalterniteit, hoe vreemd dat laatste ook klinken mag. Hier heersen nu eenmaal wetten die, aan de wetten voorbij, zich oplossen in de schijnbare tegenstrijdigheden van een 'hoger willen' zoals hij dat noemt. Hij zegt: 'als het de grootste verdienste is te gehoorzamen aan de grillen en luimen van de dag, dan is de gehoorzaamheid zélf tot een gril geworden.' En aangezien gehoorzaamheid in zijn opvattingen tot het domein van het 'hogere willen' behoort, zal hij daar wel gelijk in hebben. Wij hebben niet zo'n zicht op dat soort dingen. Wij zijn al blij als wij het leven hebben; dat schijnt er voor hem minder toe te doen.

Dwaas zou ik hem niet willen noemen, daartoe mist hij een essentiële eigenschap en wel die van het aanvaarden van een nederlaag. De strijd die hij ooit is aangegaan is die tegen de nederlaag zélf en wie die strijd begint is gedoemd eeuwig door te vechten; daar is geen tijd of plaats voor de resignatie in waanzin. Er zijn er die beweren dat een dergelijke gedachtengang nu juist het kenmerk van een zekere vorm van waanzin is, maar ik denk dat dat in zijn geval niet opgaat. Het is te ijzig om heen heen dan dat welke vorm van verval ook een kans bij hem zou krijgen. Niettemin kleven hem hebbelijkheden aan die hem op zijn minst tot een zonderling stempelen, Visioenen, borden met vreemde opschriften. De omvang van zijn goed beschrijft hij nog steeds in morgens, hoewel wij daar ook hier sinds mensenheugenis de hectare voor kennen. Naar de oude maat gemeten is zijn gebied weliswaar vier keer zo groot, maar het is toch echt niet meer

dan de omgerekende dertienhonderd hectares zoals die bij de notaris beschreven staan.

De achter het huis van de boswachter gelegen zaagmolen wordt nog steeds met stoom aangedreven. Maar ook dat is eerder een kwestie van eigenzinnigheid dan van dwaasheid. Hout is in voldoende mate aanwezig en vormt een goedkope energiebron. Dubieuzer wordt het al dat hij weigert zijn visvletten te motoriseren omdat hij van mening is dat niemand ooit aan het hanteren van roeispanen gestorven is. Nu ja, het drietal visvijvers op zijn goed is ook weer niet zó groot dat economische overwegingen hier een rol zouden moeten spelen.

Joachim draagt een korte baard en lacht om dit alles. Met name als hij, onze werkgever, niet in de buurt is en, naar wij vermoeden, ergens bij het moeras in het noorden bevervallen zet. Joachim beweert dat de tijden veranderd zijn en dat hij een grote hoop laat op de nazaten van welke oude familie dan ook. En wie zou hem daar ongelijk in willen geven sinds de families de families niet meer zijn? Het is een slechte tijd voor oude families. Maar ze zijn er nog en Joachim is te jong om weet te hebben van dat met bloed en zweet geschreven contract dat de ouderen onder ons bindt aan de erven.

En dus springen wij in de houding en nemen onze pet af als hij het woord tot ons richt. Wij spreken hem aan met titel of legerrang, al naar de kleur van zijn ogen dat vereist. Wij staren naar de grond of blikken hem daarentegen ferm in het gelaat, afhankelijk van de stand van zijn schouders die hij dikwijls, gevaarlijk dikwijls laat hangen. Onze heer is een vermoeide heer en wie zal ons kwalijk nemen dat wij afwachten in dienstbaarheid? Zoals de generaties knechten en bedienden dat voor ons hebben gedaan, zij het met minder uitzicht op bevrijding dan wij. Want daarin ligt tenslotte de grootheid van deze tijd: dat ze niet langer in het teken staat van de grootheid van de heren. Geduld is het wapen van de horigen. Joachims verzet is van het soort dat doden tot leven kan wekken. Het is niet aan de knechten de tijd te bespoedigen, dat is het werk van de geschiedenis die ieder zal geven wat hem toekomt. Achter onze grenzen beweegt het al en in de hoofdstad heersen zang en dans. Alleen hier, waar de noordenwind nog zout smaakt en waar het uitgeloogde bosbestand nog diep, diep in de aarde wortelt en de elsestruiken weerbarstiger groeien dan waar ook en de pachters elkaar de koppen met de bijbel klieven, hier lijken de ijzeren wetten van reeds lang uitgestorven geslachten van roofridders en monniken in vereniging nog onverminderd te gelden. Geen wonder, waar een bevolking zó dom is dat haar zonen tot voor kort zelfs niet voor de conscriptie in aanmerking kwamen.

Hoewel dit land een lange geschiedenis kent, is er veel aan voorbij gegaan. Hij zegt: ‘de geschiedenis van de bevolking is de geschiedenis van het veen dat laag op laag gestapeld is; het is de geschiedenis van de zandheuvels die verwaaien en elders weer aangroeien, steeds anders en steeds zichzelf gelijk blijvend.’ Hij zegt: ‘ik houd van een volk dat ik beminnen kan als mijn dierbare bossen en dat ondoorgrondelijk is als mijn moerassen.’ Hij zegt ook dat een volk dat danst en zingt waar de natuur zich inspant om dat volk te voeden, een volk is dat hem als heer niet waard is. Hij is geen monter mens, zou ik willen zeggen. De ongenaakbare grond van zijn vaderen heeft zijn gemoed verstikt en hem ongevoelig gemaakt voor alles wat, de plicht terzijde schuivend, naar warmte hunkert. Waar hij het over beminnen heeft, daar bedoelt hij die staat van gewapende vrede waarin de ene mens de andere slechts eerbied en ontzag afdwingt. Hij zoekt een vrede die hij, tot zijn ontsteltenis, in de oorlog verloren heeft.

Hij had zich voorgenomen nog éénmaal, voor de winter aanbrak, naar de stad te gaan. De voorraden moeten aangevuld: fourage voor de dieren, proviand voor de

mensen. Het gekapte en gezaagde hout moest verhandeld, de rogge van zijn akkers. Het vooruitzicht stemde hem niet vrolijk. ‘De wind’, zei hij, ‘staat verkeerd, de kraanvogels zijn te vroeg vertrokken, het hout rot en de akkers staan vol plassen. De seizoenen ontkennen hun aard en de mensen zijn al niet beter.’

Ik poetste zijn laarzen en borstelde zijn rijbroek en litewka. Hoeveel beurten kon dat uniform nog hebben? Wie telt verliest de hoop op een toekomst. Ik telde, maar niet voor mezelf. Joachim spande de vossen van de landauer en sponsde het lakwerk af. Zijn handen aarzelden bij het familiewapen op de portieren. Zoveel opstandigheid als er schuil kan gaan in de handen van een stalknecht. Zijn blonde haardos beefde van woede. Zijn in veterlaars gestoken rechtervoet trapte tegen de rubberbanden van de koets. Er lagen plassen op de hof waarin de wolken onrustig weerspiegelden. gelden.

De wind was wat gedraaid en dreef vage geuren van zout en juthout aan. Meeuwen en roerdompen zonden hun krijsende groet van het haf.

Joachim keek achter zich en zocht uitdagend de gevel af tot hij mijn gezicht trof achter het venster van mijn, aan de werkvertrekken van Robert grenzende slaapkamer. Ik nam de borstel van de lakense stof en hief het harige voorwerp half dreigend, half ten groet. Joachim beantwoordde mijn gebaar met een gebalde vuist en ik wist, al kon ik het van die afstand niet zien, dat hij daarbij zijn duim tussen wijs- en middelvinger gestoken hield. Niets dan brutaliteit van zo'n jongen.

Ik verwijderde me van het raam en betastte de stof van de uniformjas. Hoeveel beurten nog, deze jas die ik eens nieuw onder handen had gehad, toen de haartjes van het laken nog aangenaam de vingertoppen beroerden en er nog niet de geur van aarde, mest en motteballen aan kleefde? Geuren van dure tabakken, toiletwater, ja, zelfs lavendel en Spaanse zeep: als ik mijn ogen sloot kwamen ze weer bovendrijven. En daarmee de gezichten, de geluiden. Schelle kopermuziek, doffe pauken, afgemeten commando's die toen nog beroering wekten.

Eenzaam zat hij op de achterbank van de afgesloten landauer, de schouders afhangend in de bontmantel, zijn in glacés gestoken handen spelend met een sierraad dat altijd weer voor de dag kwam als hij zijn uniform droeg. Zó, op de bok zittend, was ik in meerdere opzichten verre boven hem verheven. Ik was het die de paarden mende en hun richting bepaalde, ik was het die de dieren door een kuil kon laten rijden, waarop hij altijd weer uit een dommel leek te ontwaken en recht schrok, kaarsrecht, en naar zijn pet tastte om te voelen of deze een niet al te frivole plaats op zijn hoofd had veroverd. Het waren de ogenblikken waarop ik bepaalde welke kant zijn gedachten op moesten gaan omdat ik in de gelegenheid was ze af te wenden van dat allesbeheersende onderwerp dat hem bezighield. Dat onderwerp kwam uit de grond en was voortdurend op weg er naar terug te keren. Het ging in zekere zin de weg van alle vlees, maar hij zou het een heiligschennis hebben gevonden als ik hem dat verteld zou hebben. Grond is voor hem meer dan voor ons gewone stervelingen, oneindig veel meer dan het goedkoopste aller graven, een aan het landschap aangepaste tempel waarin de eredienst van een verloren liefde gevierd wordt. Beërfde

grond, verloren liefde! Mijn hemel, wat moet ik ermee? De modder spat op tot tegen mijn laarzen en het is kil om aan liefde te denken. Af en toe moet ik de weledelgeboren landauer een greppel insturen omdat de vrachtwagens van de verderop gelegen coöperatie van geen wijken weten. Mijn hooggeboren heer speelt met een sierraad.

Natte sneeuw joeg over het land. De pachters zaten weggedoken in hun hoeves. Rook van turf en gedroogde modder walmde uit de schoorstenen. Zelfs de varkens hadden zich teruggetrokken in hun hokken. Hanna wist nog van wolven en beren te vertellen. Ze had de bloedige aangevreten lijken van dolende marskramers nog langs de wegen zien liggen. Teveel eer voor een zo van alles verstoken land. Een half verhongerde geit, een van verveling gek geworden boerenzoon, dat was al drama genoeg. Ik keek door het ovalen raampje achter me. Hij had het sierraad weer in zijn zak gestoken en bestudeerde het notitieboekje waarin hij het wel en wee van zijn goed bijhield. Verregaand onvoldoende, hadden landbouwkundigen hem verzekerd en hem daarbij gewezen op de nieuwe theoriën die daaromtrent opgang maakten. Land- en bosbouw als metaforen van rekenkundige reeksen, resulterend in jaarlijks hogere winsten dan zijn familie door de eeuwen heen ooit bij elkaar had gezien. Verkavelingen, vervanging van mankracht, opheffing van het pachtsysteem dat toch al nooit veel had opgebracht, dat waren de magische begrippen die bij hem niet meer dan een smalende glimlach teweeg brachten en in een al te opdringerig geval een gemompelde vloek. Hij was met land bezig, niet met winst. Of de heren dat begrepen? Nee, dat begrepen de heren niet. Wat de heren begrepen was dat de tijden van feodale rekenkunst voorbij waren, dat het land een bloedige oorlog had verloren en dat vaderlandslievendheid een zaak was van sluitende boekhoudingen. En bovendien, wie kon zich nog veroorloven om land omwille van het land te houden? Het land was immers een toeleveringsbedrijf voor de industrie? Of hij wel eens in het westen was geweest waar het welzijn van het land bepaald werd?

‘Waar het land naar de verdommenis gaat,’ had hij gemompeld, maar luid genoeg om verstaan te worden.

‘En waarom? Omdat mensen als u, mijnheer, de oproerigen leveren die de machines draaiende moeten houden.’

‘Mijn mensen zijn niet oproerig, ze werken.’

Ik had erbij gezeten, bij dat soort gesprekken en de heren hadden mij dikwijls aangekeken alsof ze van mij een antwoord verwachtten. Maar ik stopte dan mijn pijp en wist dat er een avond vol zwijgzaamheid zou aanbreken. Robert zoekt de discussie niet, hij acht het een laf tijdverdrijf. En bovenal mijdt hij de discussie met hen die zijn waarheid schouderophalend afdoen als een aardigheidje uit voorbije tijden. Wat het tenslotte is, maar ik leef er van, dan ziet men de dingen toch in een ander licht.

We reden aan op het dorp waaruit hij zijn dagloners betrekt en waar hij voor het goede voorbeeld ter kerke gaat. Aan de ingang van het dorp staan ze. Ze dragen zware jassen tot onder de kuiten, de kragen van de jassen sluiten strak rond de hals. Op de linker- en rechterheup dragen ze patroontassen, hun hoofden bestaan uit kinnen en aerodynamisch gevormde schedels. Hun lichamen zijn lichtelijk voorovergebogen, in stormhouding. De bajonetten op hun geweren houden de bezoeker op eerbiedige afstand. Hun laarzen zijn bemost en verder zijn ze van steen. Het is een mensengeslacht dat *ik* nooit heb leren kennen, maar waarvan de dominee beweert dat het onze beginselen voortdraagt tot in de toekomst. Robert beweert er zelden iets over. Hij leest alleen de namen op de plaquette aan hun voeten en ik weet dat er één naam is die hij deerlijk mist. Hij houdt van alles wat

zwijgzaam is en gehouwen in de eeuwigdurende pose van de aanval. De dood gedacht als een gebeeldhouwd theaterstuk, waarin de spelers staan voor de ultieme waarden van het leven. Niet die waarden waar de dominee zo graag over spreken mag en waar die stenen soldaten ook weinig weet van hebben, maar waarden die in die stormhouding zelf besloten liggen. Waarden die eerder naar een heidense dood dan naar een christelijk leven verwijzen.

Hij zegt: ‘hoe lang is het geleden, Tantel?’ en hij noemt een aantal plaatsnamen en er trekt een vlies van ijs over zijn ogen.

O, Jezus, denk ik, het is weer zo ver... Koning Winter paradeert op het slagveld van de herinnering. Ik trek voorzichtig aan de mouw van zijn bontmantel. ‘Kapitein,’ zeg ik, ‘het hout, de haver voor de paarden, het meel voor de mensen...’ Dat zijn archaïsche klanken, daar reageert hij op. Hij wrijft de sneeuw van zijn wenkbrauwen en ik open het portier voor hem. Ik denk, overleven, kapiteintje, is geen lolletje. Maar de dood zit je op de hielen. Waarom de dingen niet nemen zoals ze zijn?

Nog voor ik het portier had kunnen sluiten, had hij zijn hand op mijn schouder gelegd. ‘Ik ben een ouwe zak, Tantel, je moet het me maar niet kwalijk nemen.’

‘De tijden gaan snel, kapitein, geen stormloop houdt ze tegen.’

‘En de mensen, Tantel, hoe is het daarmee gesteld?’

Ik haalde mijn schouders op. ‘Geen waardigheid meer, kapitein. Ze hollen maar wat aan achter de leuzen van de dag.’

Hij kneep zijn ogen argwanend samen en balde zijn vuisten. ‘Opgelazerd, klootzak,’ gromde hij.

Met een zucht van verlichting nam ik mijn plaats op de bok weer in.

Hij liet ze kletsen, die lui in de stad. Stoorde het hem dan helemaal niet dat ze achter zijn rug hun schouders ophaalden en zich vrolijk maakten over die schim uit een voorbije tijd? Of dat ze hem daarentegen juist met een bijna kruiperige, maar niettemin oprecht gemeende onderdanigheid bejegenden? Nee, blijken liet hij niets, maar het laatste kwetste hem meer nog dan het eerste. Men kon hem niet dieper verwonden dan door in zijn bijzijn gewag te maken van ‘de held van...’ waar hij zelf meende een held te zijn om geen andere reden dan dat hij het verdroeg een held genoemd te worden. Tja, heren zitten soms zo wonderlijk in elkaar dat het wel lijkt of het opzet is. Hun zieleleven doet zich dikwijls aan ons voor als het wedstrijdreglement van het cricketspel. Wij buitenstaanders zullen er wel nooit inzicht in krijgen en eeuwig buitenstaanders blijven. Wat overigens niet wil zeggen dat men mij iets over de reglementen van het cricketspel moet wijsmaken. Ik heb ze bestudeerd, voor wie mocht denken dat ik van de straat ben...

Een heer. Aan welke wetten is hij onderworpen? Het is zo moeilijk te bekijken bij deze man voor wiens ogen soms een waas van ijs trekt. Juist als ik tot op de bodem van zijn ziel meen te kunnen zien en denk daar de restanten van visioenen te zien drijven, is hij op zijn ondoorgrondelijkst. Juist als hij zich mij in zijn onbekommerde pijn ten prooi biedt is hij het verst van mij verwijderd. Hij schenkt mij meer toegang dan hij een mens ooit gegund heeft. Ik ken hem op zijn intiemste momenten. Ik ken hem beter dan Magda hem ooit gekend heeft en het kind dat hij bij haar gemaakt heeft is voor hem een vreemdeling, vergeleken bij mij. Ik ken hem zelfs beter dan de vrouw die hem zijn zwaktes heeft leren

kennen en wier naam nooit genoemd mag worden. Maar wat zet zijn bloed in beweging, welke impulsen bewegen zijn vingers, heffen zijn lid en doen hem dikwijls vol dédain op mij neerzien? En sterker nog, meer dan ooit besef ik aan hem ongeschikt te zijn als hij mij als zijn gelijke behandelt. Het zijn die ogenblikken waarop we, door gemeenschappelijke herinneringen verbonden, het schrijnend gevoel hebben in verschillende kampen thuis te horen.

Hij heeft me zijn brood aangeboden. Ik wist dat ik er mijn kiezen op zou stuk bijten en ik heb het geaccepteerd. Wie zo zijn heer kiest moet van het knechtschap wel heel exquise opvattingen hebben. Mogelijk dat ik die er op nahoud en dat ze al even delicaat zijn als de zijne.

Een knecht. Aan welke wetten ben ik onderworpen? Aan de wetten van mijn heer? Wat zou mijn heer dan zonder mij moeten beginnen? Zonder mij zouden de aan mij opgelegde wetten, krachtens welke hij heer is, ijdele woorden zijn, abstracties in een van leegte suizend heelal. Soms ben ik wel eens bang dat hij gemakkelijk zonder mij zou kunnen, dat hij werkelijk genoeg heeft aan de letter van de wet, dat die letter de zin van zijn bestaan uitmaakt. De nutteloosheid van mijn positie staat me het helderst voor ogen op díe momenten dat de vreselijke waarheid onontkoombaar lijkt: er is in hem een wil die om zichzelvens wille bestaat. Een door mij niet onder woorden te brengen zedelijk besef, wellicht aangedreven door het veerwerk van Königsberg*, nimmer weifelend en tot op een fractie van een sekonde nauwkeurig. Wat baat mij daarbij de kennis van het cricketspel?

In de gelagkamer stond de potkachel roodgloeiend. Ik zat ernaast op een krukje en sneed aan een elsetak. Ik snijd fluitjes, beschilder ze en schenk ze aan de kinderen van de pachters. De gaslampen aan het plafond zetten de ruimte in een schaduwloos, alle nuances uitvretend licht. Links voor me zaten twee hereboeren gebogen over de brandewijn en verwikkeld in een fluisterend gevoerde conversatie. Rechts van me zat een handelsreiziger, verdiept in het manicuren van zijn nagels. Robert staarde voor zich uit, de rechterhand rond een glas geklemd. De waardin riep van achter de toonbank iets naar de handelsreiziger. Deze keerde zich breed grijnzend in haar richting en zei dat hij wachten kon. ‘Onze tijd komt nog, mevrouwtje, daar kunt u gif op innemen. Proost!’ Hij hief zijn bierglas dat leeg was. Ik keek naar Robert, schaduwloos achter zijn tafeltje. Het zweet liep over mijn rug. Ik schoof mijn krukje wat van de kachel weg. Vóór hem lag de regionale krant. Het kabinet had zijn ontslag ingediend, de pensioenuitkeringen waren verlaagd. Hij had de krant geen blik waardig gekeurd. Zijn wereld was zo wit als de gelagkamer.

In een hoek van het lokaal, schuin onder de oleographie van het staatshoofd, doemde plotseling de gestalte van een kellner op, negatief van een geestverschijning die de ruimte laadde met duistere betekenis. Hij maakte zich los uit zijn hoek en zette het begin in van een aantal bewegingen die er tenslotte toe leidden dat alle tafeltjes in het voorste gedeelte van het lokaal met smetteloos wit damast bedekt raakten. Hoewel Roberts hoofd roerloos op zijn kraag bleef staan, volgden zijn ogen iedere beweging van de naargeestige balletmeester. Ik sneed en volgde hen beiden.

De kellner was oud. Hoe oud moet een mens worden om in zijn dagelijkse werkzaamheden iets spookachtigs te leggen? Robert dacht ongetwijfeld, wat moet er met een land gebeurd zijn dat de kellners dansen en de gasten zich belaagd voelen?

'Kapitein,' riep ik hem halfluid toe en wees naar zijn glas. Hij schrok op uit zijn observatie en knikte. Ik nam het glas van hem aan en liep naar de toonbank. 'Een brandewijn voor de kapitein.' De vrouw veegde haar handen aan de heupen af en haalde nauwelijks hoorbaar haar neus op. De handelsreiziger humde en schoof zijn lege glas over de tafel.

Ik zei, 'de gaslampen suizen wel erg hard, mevrouw.'

'Dáár zou ik me maar niet druk om maken, mijnheer.'

'Nu ja,' zei ik, haar leeftijd taxerend, 'men zegt eens iets, maar dat wil nog niet zeggen dat men iets zegt.'

Ik schatte haar tegen de veertig. Blond, strak naar achteren gekamd haar, eindigend in een wrong. Hoog gezette jukbeenderen die geen plaats wilden laten voor de ogen. Iets in mij wilde voorrang op iets anders. De vrouw liep om de toonbank heen naar het tafeltje van de handelsreiziger en fluisterde hem iets toe. Hij lachte en ik kneep het glas van de kapitein dat ik nog in mijn hand hield aan stukken. Voelde de scherven in mijn vlees dringen. Het bloed drupte op de betegelde vloer. Ik keek naar Robert en kneep nog harder. Hij zag me niet, staarde in het vuur van de haard. De waardin liep rakelings langs me en dompelde het glas van de handelsreiziger in de spoelbak. Ik legde mijn vuist op het blad van de toonbank en opende mijn hand. 'Een glas brandewijn voor de kapitein,' zei ik. Ze knikte, keek langs me heen naar de handelsreiziger, greep daarop mijn hand, keerde hem om boven de spoelbak, hief hem naar haar mond en likte met trage halen het bloed uit mijn handpalm.

Op dat moment werd de buitendeur opengegooid en kwam een roerig en verwaaid gezelschap binnen. Vier mannen en drie vrouwen; een troep toneelspelers uit de hoofdstad die gedurende zijn verblijf op het land het hotel tot domicilie had gekozen.

De stukken zijn gezet, de spelers beschrijven hun baan. Wie nu niet rolvast blijkt zal van het toneel worden geslingerd en ten prooi vallen aan het publiek dat op meer belust is dan het voorgeschreven drama alleen. Het publiek wil helden die hoger worden gehangen dan de galg toelaat; het wil bloed zien vloeien waar daar biologisch gezien geen mogelijkheid toe bestaat; het wil zien hoe zuiverheid gecorrumpeerd en het vuile ei uitgebroed wordt.

Hij zegt: 'Er zijn tijden geweest waarin de dingen anders waren. Of ze ook beter waren? Wie meet met welke maat? Maar ik weet wel dat het tijden waren waarin eenieder het woord gaf dat hem krachtens zijn geboorte in de mond was gelegd; een schibbolet, rechtend over leven en dood en een orde omspannend, wijdser dan de onafzienbaarste onzer akkers. Men wist wie men was en ontleende daar zijn trots aan. En geloof me, men was altijd wel iemand.'

Nu zit hij kaarsrecht in zijn stoel en laat zijn blikken over het gezelschap gaan dat Franse wijn drinkt en liederen zingt over bevrijding en saamhorigheid. De liederen klinken hem te schel en zijn hart krimpt van pijn. Het bloed in mijn handpalm stolt, de wonden trekken dicht. Eén van de vrouwen uit het gezelschap heft het glas naar hem. Hij maakt een straffe, mechanische buiging vanuit zijn middel, staat op en verlaat zonder verder een woord te zeggen de gelagkamer. Ik schuif aan bij de handelsreiziger en de waardin en we zingen mee met de toneelspelers, want in koude streken is niets hartverwarmender dan het gezamenlijk zingen van liederen.

Niet definitieve versie uit de roman *Plicht* (verschijnt voorjaar '81 bij De Bezige Bij).

Eindnoten:

* Mogelijk doelt Tantel hier op Im. Kant, de wijsgeer uit Königsbergen, van wie bekend is dat hij zijn dagelijkse wandelingen met de regelmaat van een klok ondernam. Kant introduceerde het ‘categorisch imperatief.’

Pasquale
Wim Gijsen

Vanaf de grote verkeersweg die wat verder door de heuvels loopt, loopt het kleine weggetje naar Jadranovo in scherpe cirkels naar de zee toe. Zijn voorruit vult zich eindeloos met het grijs van draaiend asfalt en daarboven het blauw van de hemel. Af en toe de witte en rode omtrekken van een huis. ‘Kijk’, zegt ze, ‘vijgen in de tuinen’.

Het is voor het eerst dat ze weer iets zegt. Hij knikt enkel en houdt zijn aandacht voornamelijk bij het stuur. Van opzij vangt hij snel iets op van door de zon gebleekte stammen, een houten grijzigheid die hem nauwelijks aan bomen doet denken. Verderop zijn kuilen en gaten in de weg; hij remt behoedzaam en wijkt uit. Stenen spatten onder de banden weg. In een bocht ziet hij soms de zee. Rechtsonder in zijn rug voelt hij een lichte vermoeidheid. Al de bochten die hij vandaag genomen heeft, draaien voor zijn ogen. Wit en groen. Tegenliggers. Daarboven de zon. Dan is de weg ten einde. Ze stappen beiden stijf en onwennig uit. ‘Laten we eerst koffie drinken’, stelt hij voor, ‘daar zijn we wel aan toe’.

Voor een van de huizen staan tafeltjes en stoeltjes. Hij bestelt koffie. Later kijken ze tevreden voor zich uit. Mensen die ergens aangekomen zijn. Hij wijst met zijn rechterhand tussen de huizen door.

‘De zee’, zegt hij, ‘je kunt de zee hier al zien en daarvoor de eilanden. We zullen het hier naar onze zin hebben’. Hij legt een hand op haar knie en knikt haar toe. Het betekent niets en zij weet wat het desondanks betekent. Ze zijn ouder geworden samen, er zijn nog maar weinig woorden nodig. Het laat zich ook moeilijk in woorden uitdrukken wat zo'n hand en zo'n beweging van het hoofd precies betekenen. Het is iets van vrede en zelfgenoegzaamheid, tevredenheid nu het doel bereikt is. Het verwijst tegelijk naar de dagen die komen zullen. Wandelingen in de zon. 's Morgens een bad in de gevaarloze zee. Koffie op een terras. Ansichtkaarten naar de kinderen.

Rustig kijken ze uit over het vreemde plein dat veel te groot is en dat er uit ziet alsof het halverwege in de bedoeling is blijven steken. Te groot voor de weinige huizen eromheen waardoor een aarzelende indruk ontstaat van slecht gevulde leegte. Leegte die benadrukt wordt door kleine en zwarte, zwijgende vrouwen die langs de huizen lopen en van wie de blik in het voorbijgaan even op de toeristen valt. Er is in die ogen onder de zwarte doeken niets te zien, ze kijken als die van vogels, vlug en zonder uitdrukking. Twee toeristen, anders niet. Ze zijn beiden nog niet grijs, ze dragen de ouderdom niet echt zichtbaar mee. Maar er hangt iets van kalmte in hun vlees die tot uiting komt in de gebaren die ze maken, het aanreiken van de suiker, het behoedzaam roeren en drinken van de koffie.

‘Turkse koffie’, zegt ze, ‘dat verbaast me eigenlijk niets’. Hij verwerpt zijn even opkomende afkeer van het zwarte brouwsel waarvan de smaak zich nadrukkelijk en brutaal opdringt en die het fluwelige mist van koffie thuis, met melk en een beetje room.

‘Heel anders’, zegt hij, ‘ik moet er nog aan wennen. Het is wel pittig’.

Hij wijst naar de folders die uit de reistas puilen.

‘Veertig kilometer verderop ligt Senj. Vroeger heette het Senia. In de tijd van de Romeinen. Daar is veel tegen de Turken gevochten. Zahlreiche Denkmaler, schrijven ze’. ‘Vandaar die koffie’.

Ze drinkt het laatste beetje en probeert het kopje zo weinig mogelijk te bewegen zodat het drabbige bezinksel op de bodem blijft.

‘Zullen we het huis eens gaan opzoeken?’

Hij wenkt de kelner die traag te voorschijn komt en Engels blijkt te spreken. Hij was er al op voorbereid voortdurend Duits te moeten praten, een taal die hij slecht beheerst en die nog steeds onaangename herinneringen oproept.

De kelner legt omstandig uit hoe ze bij het huisje kunnen komen dat ze besproken hebben. Het dorp is maar klein, zo klein dat niemand het de moeite heeft gevonden de weggetjes van namen te voorzien. Alle huizen zijn eenvoudig genummerd van het eerste tot het laatste.

De eigenaar van hun huis woont op nummer 51 en hij gaat hen tien minuten later bedrijvig voor, een stapel schone lakens onder de arm, gebrekkig pratend in een mengelmoes van Joegoslavisch, Duits en Italiaans.

Wanneer hij weg is, kijken ze elkaar vergenoegd aan en zij begint alvast kleine dingen uit de reistas hier en daar neer te leggen.

‘Dan is het huis al een beetje van ons’, zegt ze.

Hij haalt de auto van het plein en leegt de kofferruimte. Ze zetten wat meegenomen boeken en het schaakspel op een tafel, ze hangen samen de kleren uit en hij doet de balkondeuren open. Ze lopen door de twee kamers en bekijken nieuwsgierig de badkamer. Er is geen echte waterleiding en ook geen warm water. Wat later ontdekken ze dat het water uit een groot, betonnen reservoir komt achter het huis. Hij kijkt naar de achterkanten van de andere huizen en ontdekt ook daar een overvloed aan blinkende pijpen die het regenwater naar allerlei bouwsels afvoeren. Het betekent wat ongemak maar als ze het later geproefd hebben is zij er meteen verrukt van. Het heeft een zachte, bijkans zoete smaak alsof al de dingen erin opgetast zijn die thuis ont-

breken, de honderden dingen die van aarde en regen, van steen en van hout zijn gemaakt.

Regenwater, denkt ze, uit de bergen. Even denkt ze aan thuis, aan alles wat daar met het water mis is. Ze herinnert zich beelden van plassen waarover schuim en bleke vlokken zich als een ziekte hebben uitgespreid. Kleine, onbegrijpelijke schema's op de televisie die verklaren moeten hoe dat zo gekomen is. Ze lacht zachtjes.

Hij wandelt nog eens door het huis en neemt nu de dingen beter in zich op. De koele, rode en witte plavuizen in de zitkamer, de wonderlijke glazenkast en de constructie van de blinden die tegelijk een soort tuimelramen zijn. Hij haakt een kitscherig schilderijtje van de muur en legt dat op de bodem van de hangkast. Er blijft een grote, koperen haak over, al evenmin mooi om te zien.

Vervolgens haalt hij het butagas uit de auto en sluit de brander aan op de fles. Ze kunnen moeilijk verwachten dat hij voor elk kopje koffie naar het restaurant gaat lopen. Ze zijn allebei moe maar ze besluiten deze eerste dag het ritueel van de middagslaap over te slaan. Dan maar vanavond wat vroeger naar bed. Ze zullen eerst het dorp verkennen zodat ze weten waar ze aan toe zijn.

Ze beklimmen de weg achter hun huis en lopen naar boven, naar het zanderige plein waar nu de hitte van de volle middag wegebt. Er spelen bruinverbrande kinderen voor een oude kerk met gelige zijmuren. Op de kortste zijde is met kalk een voor hen onbegrijpelijke leuze geschilderd: ZIVIO DRUG TITO. De letters zijn verbleekt en aan de onderzijde wat uitgelopen.

In de open deur van de kerk blijven ze een ogenblik staan en kijken naar binnen. Een donkere ruimte met een centraal venster hoog in het dak. Groepen beelden en geschilderde voorstellingen die aan ikonen doen denken. Rijen houten banken, soms onderbroken door een standaard. In de standaards staan verbleekte, geborduurde vaandels. De doeken hangen treurig en nutteloos omlaag, alleen de glimlach van Jezus is lieflijk en jong als altijd.

In de kerk is verder niemand te zien. Voor de biechtstoel links hangt een verschoten rode lap. Het houtwerk is hier donkerder dan de rest van het interieur.

Als altijd overvalt haar de niet helemaal begrepen drang om naar binnen te stappen en haar lichaam zachtjes te bewegen in dit olieachtige licht, de vingers te laten gaan over het uitgesleten hout om iets terug te vinden van een vroomheid van vroeger die haar nu vreemd en onbegrijpelijk voorkomt. Maar ze weerstaat de aandrang en loopt snel achter haar man aan. Binnen in haar het altijd eendere gevoel betrapt te zijn door een toeschouwer die nergens te zien is.

Er is een trap naast de kerk die naar zee voert. Opzij staan huizen en groepjes bomen.

Ze pakt zijn hand en in de schaduw drentelen ze naar beneden waar ze de late middag verdoen met kijken naar de vissersboten, de helderheid van het water, de vissen en de stenen op de bodem. De zee zelf is hier niet meer dan een stille, zeer brede rivier, want zover zij kunnen zien, ligt daar een eiland voor de kust, een achteloos neergeworpen, onherbergzaam stuk van langzaam naar zee afdalende heuvels in bruin en groen. Er is een inham en op een van de heuvels staat een kleine vuurtoren die, nu de avond valt, helderrode seinen uitzendt.

Er is een klein restaurant aan het water waar ze eten onder de bomen aan ongemakkelijke massief-ijzeren tafels en stoeltjes die haar doen denken aan schoolreisjes en speeltuinen.

In de loop van de middag hebben ze een paar maal ontploffingen gezien aan de overkant. Eerst rees een grauwbruine stofwolk omhoog en dan pas volgde de klap van de detonatie, waarvan het geluid in de bergen achter hen langzaam wegrolde.

Daarna werd de stofwolk ijler en dunner tot de flarden doorzichtig werden en door de wind verspreid raakten tot niets.

Maar nu ligt het eiland er stil en onbewoond. De verschoten hellingen zijn donkerder geworden in het trage licht van de avond en de zon gaat onder achter wolken die eerst de kleur hadden van lood, maar die nu langzaam oplossen tot het lijkt alsof iemand askleurige rook langs de horizon heeft geveegd. Onder het eten hebben ze elkaar de kleine dingen gewezen waarop hun aandacht valt. De naakte, elektrische lampen in de takken boven hun hoofden, de dorpskinderen die giechelend voorbijkomen, de gekleurde visnetten die aan latten te drogen hangen.

In de bar achter hun rug klinken de stemmen al luider. Er wordt gekaart en af en toe valt een hand hard op de tafel. De vrouwen die er bedienen zijn stuurs en breed. Een heel verschil met de eigenaar die als een joviale vogel van tafel naar tafel springt, voortdurend waakzaam of hem niet ergens een opgestoken vinger ontgaat.

‘Zullen we nog een glas wijn drinken?’ vraagt hij.

‘Ja, goed’, zegt ze dromerig, ‘en dan koffie na. En daarna heerlijk slapen. Morgen zal het net zijn of we hier al heel lang zijn’.

Hij wenkt de kelner.

Links, waar de smalle kade ten slotte overgaat in rotsige heuvels, klinkt een vreemd gezang dat steeds een paar sekonden aanhoudt en dan even plotseling stopt als het begon. Het geluid komt dichterbij en beiden herkennen de zonderling die ze al eerder op de dag, mompelend tegen de wereld, zijn tegengekomen.

‘De dorpsgek’, zegt hij.

Ze knikt en kijkt naar de man, kijkt op de manier die tegelijkertijd zorgvuldig niet kijken wil zijn.

‘Pasquale!’, roept iemand achter hen.

De zanger komt langs de muur dichterbij, zijn stem gaat hem bulderend vooruit.

Hij is een man van een jaar of dertig met een groot, rood gezicht. Zijn wijdopen mond is naar de hemel gekeerd, hij lijkt niemand te zien. De afzonderlijke, losse klanken worden met grote kracht naar buiten gedreven, zijn stem klinkt geschoold. ‘Pasquale!’, wordt er weer geroepen.

Het geweldige lichaam in de grote, blauwe overall verliest ineens zijn veerkracht, het lijkt kleiner te worden, het zingen stopt. Het gezicht ontvalt de ingespannen concentratie, het bezig zijn met enkel zichzelf. Hij staat nu een paar meter bij hun tafeltje vandaan. De gek is van zijn stem gevallen en staart tastend in het rond. Achter hen wordt gelachen. Meer stemmen roepen onverstaanbare dingen, dwingend en schreeuwend. Pasquale ziet nu de drinkende mannen, er komt iets haastigs over zijn lichaam, de rust en de eenvoud verdwijnen.

Hij loopt nog een paar passen in de richting van de bar, opzij van hun tafeltje, hij maakt denkbeeldige gebaren naar een gulp die er niet is en begint verwoed met zijn onderlichaam te schokken. De mannen juichen en applaudisseren. Er zeilt een flesje door de lucht dat hij behendig opvangt. Met de fles in beide handen geklemd, ontsnapt hij dankbaar langs de muren. De drinkers lachen nog even rumoerig na, dan wordt het kaarten hervat.

Ze voelen zich stille getuigen en zijn allebei geschrokken. Al pratend proberen ze de onschuld van de avond terug te

vinden maar het is vergeefse moeite. Stil keren ze naar het huis terug en slapen nog vroeger dan ze hadden bedoeld.

De dagen daarop zien ze Pasquale vaker maar raken nu aan hem gewend: hij is de grote, eeuwige jongen van het dorp. Soms is zijn schallend zingen uren lang in de heuvels te horen maar vaker zwerft hij langs de kade en de rotsen, bezig met niets. Een omgekeerde heilige die pepermuntjes bedelt bij oudere toeristen en dan met lege ogen verder loopt.

Het was, weten ze achteraf, ook niet Pasquale geweest waar ze die avond zo van schrokken en zelfs niet de wrede onnadenkendheid van de drinkers. Het was het kijken geweest naar een gezicht dat ineens buiten zichzelf raakte, uit de balans die kinderen en gekken zo doeltreffend beschermt. Nu is het voor het eerst in dagen minder goed weer. De avond tevoren heeft het heftig geonweerd. Hij heeft nog geprobeerd de bliksems voor het raam te fotograferen terwijl zij bangelijk riep hoe mooi het was en dat hij niet zo voor het venster moest gaan staan. Blinkende voorwerpen trokken de bliksem aan.

Vandaag was de lucht bijna egaal betrokken met soms even een bleke zon die talmend te voorschijn kwam en dan weer verdween.

‘Laten we gaan wandelen’, had zij voorgesteld, ‘in de bossen zal het nu heerlijk zijn’.

Hij had zwijgend ingestemd en samen hadden ze de tas gepakt. Een paar broodjes voor onderweg en een thermosfles met iets te drinken, de kamera, zakdoekjes, zijn sigaretten en aansteker, haar portemonnaie, een enkel tijdschrift en een doosje pleisters.

Het was toch nog teveel, had hij gevonden maar ze had hem als een kleine jongen op zijn hoofd gekust en gezegd: ‘Laat mij nou maar. Mannen weten dat soort dingen niet’. En daarom had hij moeten lachen en gehoorzaam de tas aangepakt.

De weg achter het dorp is met steenslag bestraat en kruipt in brede lussen langs de heuvels omhoog, opzij zijn kleine velden waar niemand aan het werk is.

Ze lopen bedaard en wijzen elkaar af en toe op iets dat hun de moeite waard voorkomt, een schuilplaats voor vee die bijna in elkaar zakt, een kringen draaiende roofvogel die minutenlang bewegingloos in cirkels ronddrijft en dan ineens met toenemende snelheid langs de heuvelhelling wegglijdt, een bloem die ze thuis niet kennen. Eenmaal passeren ze een boer die twee ezels met zich meevoert en met een twijg monotoon op hun rug slaat. Hij lacht tegen hen en doet zijn mond wijdopen.

In een bocht verandert het landschap ineens. De veldjes verdwijnen en maken plaats voor veel struikgewas. Het weggetje wordt nog smaller en verderop staan hoge bomen die de weg overschaduwen.

Ze ontdekken in de bocht een vlak terrein vol stenen, verborgen achter een rij struiken. Ze dringen er samen moeizaam doorheen. Zij lacht en roept. Een deel van de oorspronkelijke helling lijkt hier met een groot mes afgesneden, ze kijken in een binnenste van aarde en steen waar kleine slingerplanten hebben geworteld en zich taai vasthouden. Trossen lichtblauwe bloemen druipen langs de steen, aan hun voeten ligt vochtig mos, een hagedis schiet glanzend weg.

‘Een afgraving’, zegt hij en begint driftig te fotograferen. ‘Of een instorting’, zegt zij, maar hij hoort haar niet. Wanneer zijn knieën pijn gaan doen van het hurkend afwachten en de stenen ongemakkelijk door de dunne zolen van zijn blauwe wandelschoenen dringen, staat hij op en plukt een paar van de bloemen voorzichtig af. Ze lacht naar hem. Hij maakt een buiging, ze kijkt even bovenop het donkerblonde haar. Hij buigt weer en maakt een potsierlijke grimas. Als hij overeind komt, is zijn

gezicht een beetje rood, hij steekt beide bloemen achter haar oren en ze kust hem dankbaar. ‘Meisje’, zegt hij, ‘meisje toch van me’.

Ze staan een paar tellen heel dicht bij elkaar onder het vochtige, halve duister van de vertikale heuvelwand en houden de adem in. Het is een ogenblik van gewicht waarin niets gebeurt, haast niets. Zo weinig dat de ander op een nieuwe wijze zichtbaar wordt. Dan lachen ze verlegen naar elkaar en lopen weer de weg op, waar het onder de bomen niet duister is maar groenig licht.

Links van de weg, die nog steeds smaller wordt en waar op een gegeven ogenblik de steenslag plaats maakt voor een bospad dat met welig gras is overdekt, daalt de bodem vijftien tot twintig meter steil naar beneden. Ze kijken in de kruinen van de laagste bomen, door de takken schemeren lichte plekken. Het pad maakt weer een bocht naar links, de rechterflank van de heuvel gaat over in een geleidelijk dalend plateau waar het bos ophoudt en daar zien ze hun eerste slang, groenig en klein. Hij zegt dapper dat het niets is, je ziet hoe hard hij de benen neemt, hij is banger voor jou dan jij voor hem. Maar hij pakt toch de eerste de beste geschikte stok en houdt die verder bij zich.

Ook links wordt de begroeiïng dunner, ze omcirkelen halverwege het ravijn dat ze nu veel beter kunnen zien. Bijna volkomen vlak terrein, goeddeels open met hier en daar groepen bomen en struiken. Het geheel ligt twintig meter lager dan waar zij staan, voor zover ze kunnen zien een bijna volmaakt ovaal. In het midden daarvan rijst een kegel omhoog van welhaast kale aarde en ze kijken er niet begrijpend naar. Die volmaakte schijf verzonken aarde, de verweerde kegel in het centrum, omhoogrijzend tot bijna waar ze staan. Het ziet eruit alsof het niet waar kan zijn, alsof het verdwijnen zal wanneer ze even met hun ogen knipperen.

Dan willen ze naar beneden, de immense kuil lokt hen onweerstaanbaar. Ook dat is een vreemde aandrang die hij uit zijn kindertijd herkent. De grote, met zand en klei gevulde leemkuilen achter Hattem die altijd vroegen om naar beneden te springen.

‘Kom’, zegt zij dan en ze gaat hem voor langs de rand alsof ze hier de weg weet.

Ze vinden een plek waar afdalen mogelijk is. Elkaar vasthoudend, glijden ze door het zand naar beneden tot ze op een brede richel staan, een drietal meter van de bodem. Van daaruit loopt een paadje omlaag dat moeilijk begaanbaar is. Ze roepen naar elkaar bij elke gewaagde en gelukte stap en hij slaat vrolijk met zijn stok op de stenen.

Beneden hijgen ze samen uit. Een van de bloemen is uit haar haren gevallen, de ander hangt over haar slaap. ‘Mooi hè!’ zegt ze. Dan dwalen ze samen over de bodem van die reusachtige verzonken pan, dicht bij elkaar, drinkend van de dingen om hen heen.

Verderop zijn boven aan de helling jongens verschenen. Twee ervan zitten op de rand en laten hun benen naar beneden hangen. De derde, ouder en groter, staat iets naar achteren. Ze roepen en schreeuwen tot ze beiden opkijken. De grootste maakt schunnige gebaren waarvan de betekenis pas sekonden later tot hen doordringt.

‘Rotjongens’, zegt hij, ‘laat ze maar. Kom, dan gaan we verder’.

Zij kijkt even omhoog, dan lopen ze door. Ze vinden opnieuw een paadje tussen wat struiken en staan dan onverwachts op

een kleine weide grenzend aan de helling waar een paar vlinders zijn aandacht trekken. Vlinders vol kleuren, volkomen anders en groter dan de bescheiden koolwitjes thuis.

Hij pakt opnieuw zijn kamera en sluipt geduldig van polletje naar polletje, helemaal in de weer en onwillig zijn aandacht afkerend wanneer hij haar verderop hoort roepen. Haar stem klinkt dringend, dwars door het schreeuwen van de jongens heen die hij nu pas weer hoort. Hij meent een paar Duitse woorden te verstaan maar is er niet zeker van.

Ze roept weer en nu richt hij zich op. Ze staat niet eens zover bij hem vandaan, dichterbij de hellingwand, haar gezicht angstig en boos. Hij loopt naar haar toe en slaat een arm om haar heen.

‘Wat is er dan?’, vraagt hij.

‘Die kerels’, snikt ze, ‘ze willen wat. Ze schreeuwen smerige dingen’.

Ze wijst overbodig naar boven. Zijn blik is er al naartoe gedwaald, naar de jongens bovenop de rand die ze nu ineens kerels noemt. De oudste lijkt de andere jongens op te hitsen, mond en armen bewegen. Een van de jongens staakt zijn geschreeuw en maakt dreigende gebaren terwijl hij opstaat en speurend langs de helling begint te lopen op zoek naar een plaats die geschikt genoeg is om langs af te dalen.

‘Laten we weggaan’, zegt ze dringend en ze begint hem mee te trekken, verder weg in de richting van het centrum van de kom. Hij gaat aarzelend mee.

‘Ze zullen je niets doen’, zegt hij, ‘ze willen ons alleen maar bang maken’.

Maar hij pakt zijn stok wat steviger beet, onzekerder dan hij wil toegeven.

‘Oh nee?’, roept ze, ‘kijk dan’.

De jongen glijdt nu zittend de helling af, voorzichtig steun zoekend voor zijn handen en hielen en ondertussen schreeuwend. Hij ziet hem haarscherp, het brede, rode hoofd, het geblokte hemd, de vaal geworden broek, de handen die kwaadaardige bewegingen maken. De andere twee moedigen hem aan en lopen eveneens naar de rand van de helling. Zij begint te rennen en hij volgt haar. Het fototoestel slaat tegen zijn ribben, haar hielen voor hem slippen bij elke stap halverwege uit haar schoenen.

We moeten niet blindelings ergens heen hollen, denkt hij, niet naar een plaats waar we niet omhoog kunnen en in de val zitten.

Haar angst heeft hem aangestoken en terwijl hij rent, dwalen zijn ogen vooruit, voorbij de kegel naar de tegenoverliggende helling die met bomen is begroeid en minder loodrecht omhoogrijst.

Achter hen gaat het roepen door. Ze kijken geen van beiden om maar minstens één moet hen zijn gevolgd, zijn stem klinkt dichterbij dan die van de anderen.

Hij heeft haar nu ingehaald en zwenkt naar links, op het zwakst glooiende deel van de helling af. Zij heeft het ook gezien en volgt hem.

Een paar meter bij haar vandaan valt een steen in de struiken, hij blijft staan en luistert. Hij kan het geluid van rennende voeten horen. Hij wil iets tegen haar zeggen dat plotseling in zijn hoofd is opgekomen. Ze moeten niet weglopen, angst maakt de ander dapperder. Wat eerst misschien een loze bedreiging was, kan daardoor veranderen in iets ergers. Maar ze is hem al voorbij, ze heeft het laatste stuk van de eigenlijke vlakke kom bereikt en klautert in de zanderige aanloop op weg naar de eerste bomen.

Hij volgt haar opnieuw, moeizaam ademend. De stemmen komen dichterbij, hij ziet voor zich in het zand de afdrukken die haar voeten maken. Zijn ogen branden maar alles blijft haarscherp, elk blad, elk takje op de weg voor hem. Even blijft ze staan en zoekt steun bij een boom. Dan verschijnt de eerste jongen onderaan, ze klautert weer verder, de helling op die eindeloos lijkt en waarin haar voeten

wegglijden. Ergens daarboven is veiligheid, het pad, de weg naar het dorp, mensen, hun huis.

Ze klimmen nu op gelijke hoogte, telkens van elkaar gescheiden door een of twee bomen. Ze kijken niet een keer achterom.

Beneden hen is het stil geworden, ze horen niets anders dan het schuiven van hun eigen voeten, het zware amechtige ruisen van hun ademhaling. Ze zijn bijna bovenaan, bijna bewaard. De zon schijnt tussen de bomen op het pad.

Dan begint ver onder hen iemand te lachen. Ze valt en blijft liggen, haar handen in het eerste gras van de berm. Hij valt naast haar neer, de stok nog steeds in de hand. Het lachen beneden wordt harder, valt af en toe even stil als een hijgende keel die naar adem zoekt.

Ze liggen beschaamd enige ogenblikken naast elkaar, ze durven elkaar niet aan te kijken. Dan helpt hij haar overeind en zijn blik glijdt langs haar heen. Hij wil van alles zeggen maar er is een ruimte tussen hen gekomen die hij niet weet te overbruggen. Hij gooit de stok weg en voelt zich dan nog onhandiger.

'Foei', zegt ze, 'foei'. En ze klopt het zand en de takjes van haar rok.

Hij staat zwijgend naast haar en zoekt tevergeefs naar woede. Hij voelt enkel ontreddering.

Beneden breekt het lachen af, er kraken nog wat takken en dan wordt het stil. In die stilte lopen ze zwijgend de weg terug, hun handen hebben elkaar weer gevonden maar de ruimte ertussen is gebleven. Zij kijken ernstig en verward, als mensen voor een spiegel en pas wanneer ze dichter bij het dorp Pasquale horen zingen, durven ze elkaars handen los te laten.

Ten troon
J. Eijkelboom

Ik ben geen god in 't diepst van mijn gedachten,
die god begint bij mij al aan mijn vel.
't Is wel een god die ik niet hoger tel
dan dieren thuis of in het veld,
bloemen ook, bomen, struikgewas
van 't meer verwarde soort,
voorts wateren die uit de bodem komen
of die van bergen over 't laagland stromen.

Ik heb heel lang geleefd bij water
dat bijna niet verliep, al
stroomde het soms snel, met
kolken om de peilers van de brug,
al liep het op soms tot de lippen
van mens en vee en in de buik
van huizen op het Vlak.

Maar zoals water loopt over
de stenen, de rondgestreelde stenen
en met het wuivend groen daartussen -
mijn god, dat ken ik pas van later
en nu pas stroomt het door mij heen en
weet ik dat ik wisselend daar woon:
in 't binnenst van je ziel ten troon.

In de dakkamer
Ed Leeflang

Terwijl ik net voorgoed heb besloten
de wereld te laten vergaan
in zijn eigen informatie,

trekt de kastanje de gedachte aan
de handen uit de mouwen te steken
en verder te ontbloten.

Met nieuwe vliegkappen op
zijn vijf meeuwen in formatie neergestreken
op de IJ-kant van mijn dak.

Het ware, het goede en het schone
waarvan een leraar in je schooltijd sprak,
ze doen geen moeite met elkaar te breken;

de wassende maan, de glanzende eenden
die zich al winkelend in de gracht vereenden
en in mijn dakgoot het verblekend huis
van een verdwaald gestroven slak,

alles wat van zichzelf moet houden
en op de wettigheid van zijn bestaan vertrouwde,
doet denken dat ik steeds nog anders kan:

streng en oppassender, illusieloos
en meer op mijn gemak.

Paradox van de eigenliefde
Daan Cartens

Het is een uit de Romantiek overgeleverd idee, dat een kunstenaar een uitzonderlijke positie inneemt op grond van zijn begaafdheid. Dat uitzonderlijke schuilt met name in het niet of nauwelijks kunnen functioneren in de alledaagse realiteit. De kunstenaar zondert zich af, liefst in de natuur en wat hij creëert wordt amper verstaan. Maar afzondering is iets anders dan uitzondering, omdat het eerste begrip vooral geldt voor het creatieve proces en het tweede over het functioneren van de kunstenaar en de ontvangst van zijn werk.

Elke kunstvorm dient kritisch begeleid te worden om de ideeën die de kunstenaar tot zijn beknopte en dwingende vorm hebben genoopt, te verspreiden. Voorts zullen de ideeën en inzichten door diezelfde kritische instantie getoetst moeten worden. Elke dichter, want daar gaat het in dit geval om, zal proberen om in de poëzie zíjn realiteit zo dwingend mogelijk te formuleren. Naar de mate waarin wordt uitgedrukt wat er innerlijk leeft, stijgt de authentieke kracht van zijn kunst. De criticus kan het tot zijn taak rekenen op vernieuwingen te wijzen, het authentieke van een werk te belichten (en dat vereist ook voor de criticus of essayist meer creativiteit dan het gemiddelde is) en zeker niet in de laatste plaats de positie binnen een literair-historische context aan te geven. Het heeft weinig zin om op deze plaats en achteraf de in de voorbije maanden gevoerde discussie over de positie van de Vijftigers te resumeren, maar als deze hele twist één belangrijk gegeven onomstotelijk heeft blootgelegd, dan is het wel het ontbreken van een adequate kritiek geweest in de laatste decennia. In die kritisch begeleidende zin zijn de Vijftigers tekortgeschoten. De groep heeft zich veelvuldig bediend van woordconstructies en daarmee het publiek voor lange tijd vervreemd van een kunstvorm die toch te ingewikkeld was om te begrijpen. Wat verdwenen was, het enthousiasme (al is dit woord vermoedelijk te ‘emotioneel’ geladen voor sommigen) is weer teruggekeerd en het is tekenend dat ook ‘de kinderen’ van de Vijftigers zich er door laten leiden, getuige de publicatie van een bewogen gesprek in het boekennummer van De Volkskrant van 15 april j.l., waarin zelfs al wordt gesproken van een nieuwe beweging. Wie het gesprek goed las, zal dat adjectief wellicht hebben vervangen door voortgezette, want waar het nieuwe moet blijken uit een uitspraak als ‘als je op een bepaald moment geen gedicht kunt schrijven, komt dat niet doordat je geen gevoelens hebt, maar omdat er geen woorden zijn’ is mij niet duidelijk. Feit blijft dat het contact met het publiek via de publicaties en ook de inmiddels talrijke poëzieavonden lijkt te zijn hersteld. Als toehoorders serieus worden genomen door de dichters, fungeren zij daadwerkelijk als publiek en in die zin is er verandering gekomen in de monopoliepositie van een verstarde clan.

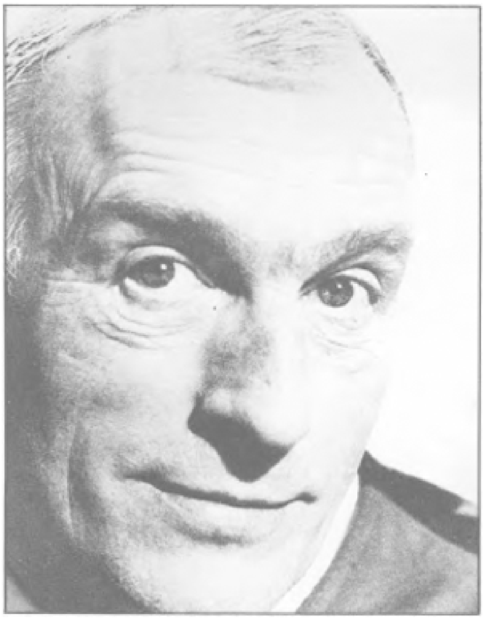
De dichter en criticus T.S. Eliot heeft in een essay over de maatschappelijke functie van de poëzie gewezen op het belang van het bestaan van een gehoor voor een dichter, hoe klein dan ook, bij een groep waarvan de appreciatie al verder is ontwikkeld dan de heersende smaak. Chris van Geel schreef daar destijds aan Judith Herzberg over: ‘De functie van de publicatie is voor ieder anders natuurlijk, ieder zijn doeleinden, maar blind voor de ontvangst kan niemand zijn.’ Door de gesignaleerde ontwikkeling zijn dichters over het hoofd gezien die nu hun oeuvre hen heeft overleefd pas erkend worden. Tot die groep horen Wilfred Smit en Jan Emmens, dichters van wie respectievelijk volgend en dit jaar het Verzameld Werk zal verschijnen en ook de al geciteerde dichter Van Geel. Kort na zijn dood, in maart 1974, verscheen er een speciaal nummer van het inmiddels opgeheven tijdschrift

Raam, gewijd aan deze ‘vergeten dichter uit de 20ste eeuw’, dat nu in een nieuwe vormgeving en aanzienlijk verbeterd en uitgebreid opnieuw is verschenen onder redactie van Elly de Waard, die de nalatenschap van Chris van Geel, die is ondergebracht in een stichting, in beheer heeft. De artikelen in de bundel zijn een illustratie van de sterk gewijzigde receptie van Van Geels werk, vanaf het verschijnen van zijn debuut, *Spinroc en andere verzen* (1958) tot en met het posthuum verschenen *Dierenalfabet* (1978), dat door het harmonieuze evenwicht tussen vorm en inhoud - des te verrassender omdat het werk bevat uit Van Geels hele dichterlijke loopbaan - algemene waardering ondervond. De meeste artikelen zijn gebaseerd op de bespreking van een afzonderlijke bundel (Vestdijk, Donker, Vasalis), andere behandelen aspecten van Van Geels poëzie (Verheul, Fokkema). Bijzonder zijn de bijdragen van Judith Herzberg en Ser Prop, omdat zij citeren uit hun correspondentie met Van Geel. Hij was een verwoed brievenschrijver die, en dat is niet vreemd voor een man voor wie het dichten een levenswijze was, zijn eigen poëzie epistolair toelichtte: (brief aan Judith Herzberg)

> (...) dat je de poëzie nog meer kans kan geven haar eigen weg te gaan door jezelf, waar het pas geeft, iets meer terug te trekken, een pas opzij om haar plaats te geven: vervagingsdrift om méér te kunnen raken.

Het is de bedoeling dat in de toekomst een bundel met Van Geels brieven gepubliceerd zal worden. De geciteerde regel uit de brief aan Herzberg geeft impliciet het verwijt dat Van

Geel alleen een natuurlyricus zou zijn al aan. Jan Emmens schreef daarover:



Chr. J. van Geel Foto: Maria Austria

> Men moet wel verblind zijn door humanitaire sentimentaliteit om niet in te kunnen zien dat wat Van Geel van de mensen en daarmee van zichzelf, vermeldenswaard acht, in de bomen en struiken van zijn gedichten en in de vogeltjes en monsters van zijn tekeningen is te vinden.

Ook Vestdijk onderkende dat al direct na verschijning van Van Geels debuut in een briljant, in De Gids verschenen artikel, *Flirt met het collectieve onderbewuste.* Vestdijk rekent Van Geel tot de para-experimentelen die zich belangrijk onderscheiden van de experimentelen, de Vijftigers.

> De 'para-experimentelen' zijn veelal 'moeilijke' dichters, niet zozeer door hun tussenpositie, waardoor de oningelichte lezer uit 'normaal' aandoende regels somwijlen in irrationalismen tuimelt, die hij als ontsporingen of op zijn minst als een uitdaging beschouwt, als wel door de zorg, die zij besteden aan het verklanken van een levensinhoud en de onvervangbaarheid daarvan. Wie niet verwisseld wil worden is vaak lastiger te benaderen dan degene die op zijn identiteit geen prijs stelt. Zijn woorden mogen helder zijn als glas, het is toch altijd zijn eigen glas.

Chris van Geel had zelf het idee al een generatie verder te zijn dan de Vijftigers. Zijn surrealistische verleden, dat ook tot uiting was gekomen in zijn beeldend werk was er wel en Guépin heeft daar uitgebreid over geschreven[1], maar het was wat Van Geel betreft toch altijd een surrealisme getemperd door Forum. De erfenis van dit voornamelijk vooroorlogse verleden komt vooral later in het werk van Chris van Geel aan het licht. Hij stond open voor elke mogelijke betekenis van een woord, of rangschikking in zinsverband of zelfs verschuivingen binnen het kader van een geheel gedicht. Bij uitstek was hij variantendichter, die zich liet bijstaan door 'tuttelaars' om een zo geconcentreerd en meerduidig mogelijk resultaat te verkrijgen. Tom van Deel, die als tuttelaar functioneerde, gaat hierop in het Raamnummer in. Uiterlijk en innerlijk, vorm en thematiek schuiven over elkaar heen. Wie zo dicht kan

niet anders dan vaak het dichten zelf te beschrijven. Van Geels 'Kale spin' (*Dierenalfabet*, pg. 186) komt me derhalve als exemplarisch voor:

> Hij denkt aan het vermogen om te spinnen
> en hoe het zijn zal als hij spint
> en hoe gestoord de draad -
> of rag wel vangt
> en of hij vliegen wil, de spin.

Ook in gedichten die veel minder expliciet zijn dan het bovenstaande zijn regels die verwijzen naar de aard van de poëtische arbeid zelf en de ontvangst daarvan bij lezers te destilleren. Maar tegelijk staan ook deze gedichten niet op zichzelf, maar zijn ze misschien de hoogste vorm, de meest sublieme manier om een levenshouding, een zich moeilijk en soms ook pijnlijk verstaan met mensen, met de realiteit uit te drukken. Dat de dichter daarbij van zichzelf maximaal vormvermogen en geconcentreerdheid eist, stond voor Chris van Geel buiten kijf. Dat maakt zijn syntaxis enerzijds, zoals ook Vasalis in het Raamnummer constateert, héél lastig, anderzijds vormt diezelfde syntaxis misschien ook het voorbeeld, of tenminste het uitgangspunt voor een nieuwe generatie dichters. Zó, dus meer dan methode dan door onderwerp, want dat wordt meer door het persoonlijke bepaald, zou, vermoed ik Van Geel school kunnen maken. Toch blijft de weerklank, of in de woorden van Chris van Geel 'Wie die hem in zijn armen drukt?' ongewis. Maarten 't Hart althans laat zich door de vaak lastige vorm ('korte, vaak merkwaardige taalpuzzeltjes') verleiden tot een nogal merkwaardige constatering (NRC/Handelsblad 8 maart j.l.):

> (...) vind ik Van Geel geen groot dichter omdat zijn poëzie zo onpersoonlijk is. Als je hem leest word je niet geconfronteerd met een medemens die op unieke wijze iets over zichzelf weet te vertellen dat plotseling ook van belang blijkt voor de lezer.

Op dit misverstaan kan worden gereageerd door te wijzen op de bijdrage van R.L.K. Fokkema in het Raamnummer, die in een scherpzinnige analyse *De bekoelde woede der poëzie* wijst op de gelaagdheid in de poëzie van Chris van Geel, 'het bloeivermogen van woord en syntaxis', zoals Nijhoff dat formuleerde, gecombineerd met de 'beklemde bloei' van wat er innerlijk leeft. En ook in een apart, fraai uitgegeven essay van Frank Esper *In gave bladstand* wordt op dat laatste aspect, die beklemde bloei gewezen. Meer dan op de ambachtelijke kant ligt in zijn artikel de nadruk op de verwantschap tussen beeld en betekenis. Van Geels werk wordt zo voor Esper een 'stelselmatig personifiëren'. Niet ook van belang voor een andere lezer? Als ik het aan de hand van één voorbeeld uit het *Dierenalfabet* zou moeten illustreren, zou dat met 'Jonge albatrossen' (pg. 11) moeten zijn. Een albatros is voor mij niet meer dan een gedicht van Baudelaire, de 'vastes oiseaux des mers', maar toch zijn Van Geels albatrossen mij uitermate nabij:

Zij leren vliegen op de grond,
een aanloop nemen, starten steeds opnieuw,
aan exercitie geen gebrek.

Klem in het toegespitst vertrouwen
woelt het zich los, zij springen op, fervent,
om iets persoonlijks - tevergeefs.

Aandrift, ijver, uiterlijk vertoon, hoop, berusting, juist met deze algemene, en ook wel ‘grote’ woorden zou ik het complexe gedicht summier willen duiden - en aan wie zijn deze algemene trekken vreemd?

Met *De ene kunst leeft nooit zonder de andere*, *althans bij mij* en het herdrukte Raamnummer zijn er al veel aspecten van Van Geels poëtisch en beeldend werk belicht. In de komende jaren zal dit beeld door te verschijnen uitgaven, waarvan de Barbarberteksten onder de titel *Dank aan de Koekoek* de eerstvolgende zullen zijn, nog vervolmaakt worden. Dan ook zal de tot nu toe ongebundeld gebleven fase na de laatste verzamelbundel, *Het Zinrijk* (publicaties t/m 1968) toegankelijk zijn.

De prijzen aan Van Geel toegekend tijdens zijn leven waren van marginale betekenis, de handicaps die overwonnen moesten worden voordat de argwaan slonk jegens iemand die poëzie en beeldende kunst als een vanzelfsprekendheid in zijn leven integreerde, als een ‘in verder strekkende betekenis/verschuiven’, waren niet gering. Pas in de jaren zestig ontstond een klimaat waarin Van Geel, heel typerend óók in Barbarber heeft kunnen ontwikkelen tot een positie die, technisch onaantastbaar, tevens de belangrijke erfenis en uitgangspunt vormt voor een generatie die het stilzwijgend accepteren van steriele woordkunst resoluut heeft doorbroken. Het Raamnummer is daarmee een posthuum compliment geworden voor een leven in taal, ondanks de relativering die Chris van Geel zelf in een brief uitdrukte: ‘*Paradox van de eigenliefde: bij uitstek hij die (zgn.) niets ziet in zichzelf is onverzadigbaar op het punt van complimenten*’.

Chr. J. van Geel, *een bundel over zijn poëzie*, onder redactie van Elly de Waard.
Reflex, 192 blz.; f 38,50.
Frank Esper: *In gave bladstand*, *over de poëzie van Chr. J. van Geel.*
Boucher, 31 blz.; f 15,--.

Eindnoten:

1. J.P. Guépin: *Van Geel als surrealist* in ‘De ene kunst...’ Amsterdam, 1977.

De zegevierende verliezers van Fay Weldon
Helga Ruebsamen

De kunst heeft nog altijd haar eenzame plaats in de marge van het bestaan. (Alle pogingen de kunst gemeengoed voor het volk te maken ten spijt, zie bijvoorbeeld het lot van kunstprogramma's op het voor dit streven bij uitstek geschikte medium televisie!) Het ideaal is, dat zij daar een voorhoede-functie vervult en dat de van haar uitgaande impulsen hun uitwerking hebben over de volle breedte en soms gebeurt ook inderdaad dat het de kunstzinnige visie en bevlogenheid van de creatieve enkeling zijn die de stoot geven tot maatschappelijke ontwikkelingen.

Vaker echter vertoont de realiteit een omgekeerd beeld. In tal van perioden zijn maatschappelijke ontwikkelingen niet alleen voor een groot deel mede-bepalend, maar zelfs oorzaak van het heersende artistieke en litteraire klimaat en dan bestaat er een roerende overeenkomst in opvattingen tussen partijen aan weerszijden van de kantlijn. Een niet onbelangrijk deel van de artistieke en litteraire productie weerspiegelt in zo'n periode, in meer of minder variatie aan vormen, alle bijna algemeen aanvaarde en in elk geval sociaal vertrouwd geworden gegevens en het is geen wonder dat er dus voor juist dat deel van de productie een grote en willige markt bestaat. Zo'n situatie doet zich nu al geruime tijd in de westelijke wereld voor, enigszins bij de beeldende kunsten, maar voornamelijk op het gebied van de letteren.

De in de maatschappij weer opnieuw krachtig ingezette beweging om de vrouw uit haar onderdrukking te bevrijden, heeft in de marge een uitwerking gehad die in haar gevolgen voor een nog niet eerder vertoond verschijnsel zorgde: een zich nog steeds voortzettende reeks expressies, niet langer enkel vanuit een individueel gevoel, maar welbewust vanuit de *sexe*, in dit geval vanuit een bijna als *collectief* ervaren vrouwelijk bewustzijn. Aldus is er in de laatste tien jaren zoiets ontstaan als vrouwenlitteratuur, die zich ook nadrukkelijk als zodanig afficheert. Geschreven door vrouwen en uitsluitend betrekking hebbend op voor vrouwen belangrijk geachte onderwerpen, voornaamste onderwerp: de vrouw zelf. Nu zijn deze vrouwenpublicaties ongetwijfeld allemaal goed bedoeld en goed voor de goede zaak die zij dienen (gelijkwaardigheid van man en vrouw is echt nog niet als vanzelfsprekend feit tot in alle sectoren van de maatschappij en het menselijk bestaan doorgedrongen), maar omdat aan deze goede bedoelingen en terechte overtuigingen betreurenswaardig vaak wegens tekortschietende litteraire vermogens eenzelfde soort voorspelbare vorm wordt gegeven, is het er jammer genoeg op gaan lijken of vrouwenlitteratuur, verre van litteratuur te zijn, juist aan de lopende band wordt vervaardigd en dientengevolge niet veel beters aan producten oplevert dan de boeket- of de kasteelreeks dat doen.

Fay Weldon

Overigens verschijnen er al sinds jaar en dag natuurlijk minstens evenzoveel stierlijk vervelende, onbeholpen en onbekwaam door *mannen* geschreven boeken en het zou zeer onrechtvaardig zijn om extra lang bij vrouwelijke mislukkingen stil te blijven staan. Rechtvaardig is wèl stil te staan bij iemand die met kop en schouders uitsteekt boven het *algemeen* gemiddelde litteraire peil en het is interessant, met betrekking tot het huidige getij, dat het dan ook nog gaat om een hedendaagse vrouwelijke en feministische auteur, een vrouwelijke gigant in de stoet van vrouwtjesdwergen: de Engelse Fay Weldon. Zij is een schrijfster van de zeventiger jaren en pas aan het eind van dat decennium internationaal doorgebroken met de, ook in het Nederlands vertaalde, roman *Praxis.*

Praxis is een boek, waarin veel lijnen uit Weldon's voorgaande boeken - stuk voor stuk juweeltjes op zichzelf - bijeenkomen, je zou het een voorlopig hoogtepunt kunnen noemen in dit oeuvre, maar ook een samenvatting van de motieven en ideeën die in het eerdere werk in grilliger vorm, minder gepolijst nog (daarom ook wel eens opwinderder en raadselachtiger), worden aangekondigd. *Praxis* is ook het eerste boek waarin doen en denken van de (uiteraard vrouwelijke) hoofdpersoon expliciet commentaar krijgen, ook al wordt dat commentaar door de hoofdpersoon zelf geleverd

als zij inmiddels wèl veel ouder is geworden, maar niet echt wijzer, want dat laatste zou in strijd zijn met de opvattingen van Weldon die wat gemeenlijk voor wijsheid moet doorgaan als een burgermansverworvenheid aan de kant heeft geveegd.

Wat Weldon trouwens allemaal, door middel van haar protagonisten, aan de kant heeft geveegd is verbluffend èn verkwikkend. Er zijn mij maar weinig schrijfsters bekend, zelfs in deze verlichte tijd, die zo een grondige opruiming hebben gehouden onder de stofnesten en spinnewebben van de nog steeds geldende moraal. Schijndeugden en schijnheiligheid, troostende maar loze 'eeuwenoude' waarheden, algemeen gebruikelijke en desnoods 'moderne' inzichten in goed en kwaad, dit alles wordt, na te zijn ontmaskerd als bedrieglijk en voos, weggevaagd. En een nieuwe, 'betere' moraal, een nieuwe heiligheid, nieuwe deugden en nieuwe troostende waarheden worden daarvoor niet in de plaats gesteld, een alle illusies hieromtrent ondermijnende intelligentie waakt daartegen. Het is een belangrijk punt waarop Fay Weldon afwijkt van de meeste van haar schrijvende feministische collega's, die weliswaar grote schoonmaak hebben gehouden onder de oude, kwalijke vooroordelen, doch daarvoor helaas te dikwijls meteen nieuwe dito hebben aangedragen. Weldon draagt geen boodschap uit en als zij al iets te berde brengt, dan is het, dat ieder, man of vrouw, zijn individuele leven moet leven zonder al te zeer zijn eigen aard te verloochenen, hoezeer invloeden van buitenaf, ouders, school, kerk, gezin, maatschappij, vaderland, God, haar of hem ook zullen proberen van zijn eigen pad af te dwingen.

Hoe blijf je trouw aan jezelf als zich daar vrijwel iedereen en alles tegen verzet? is dan ook de vraag die een aantal van de vrouwen uit de boeken van Fay Weldon zich stelt. Dat zijn de figuren naar wie de sympathie het meeste uitgaat, ook al gedragen zij zich stug, stuurs, horkerig en onelegant. De schrijfster laat er al evenmin twijfel over bestaan dat haar betrokkenheid het grootst is bij deze volstrekt niet charmante, vaak barse en altijd tegendraadse wezens wier handel en wandel zowel verbijstering als bewondering oproepen. Toch kan het met deze aan hun omgeving zo spontaan dwarsliggende figuren niet of nauwelijks goed aflopen omdat kwaadaardige domheid en schijnheiligheid nu eenmaal nog overheersen in de meeste menselijke samenlevingen. Wanda en haar dochter Scarlet uit *Down among the women*, Marjorie, Chloe en Helen uit *Female friends*, het bizarre en later tot een metaphysische Siamese tweeling vergroeiende duo Madeleine en Margot uit *Remember me* zijn samengevloeid in de onvergetelijk getekende Praxis Duveen alias Patrica Fletcher uit *Praxis.* Zij wordt omgeven door personen, onder andere namen vaak ook al eerder in werk van Weldon verschijnend, die wèl door gebrek aan eerlijkheid, uit gemakzucht, uit ambitie of domweg uit onverschilligheid hun wezen hebben laten vernietigen of verminken en op het oog zijn dezen, die meelopen of compromissen hebben gesloten, misschien beter af in termen van geluk, succes en erkenning door de buitenwereld. Maar dat is, zo maakt Weldon niet mis te verstaan duidelijk, slechts schijn, want fundamenteel is hun slachtofferschap heel wat armzaliger en treuriger dan dat van degenen die zich wèl zijn blijven verzetten. In de wereld van Weldon zijn het de maatschappelijk en naar menselijke maatstaven gesproken 'zwakken' die de triomfen waar het op aankomt behalen, eventueel zelfs nog, zoals in *Remember me*, na hun dood!

In al die vrouwenverhalen, in fragmenten gedaan, maar zin en samenhang worden later altijd duidelijk en zo voert deze compósitietechniek tot wonderbaarlijk mooie en spannende mozaïeken, gaat het om de zegevierende verliezers en de niet te verwoesten kracht van de onderdrukten.

Fay Weldon schrijft sarcastisch; als je dit woord terugvoert tot op de oorsprong stuit je op de bekentenissen tandenknarsen en vlees afscheuren en dat gebeurt in

die boeken. *Down among the women* wordt letterlijk 'tandenknarsend' ingezet en het roze vlees afscheuren gaat daarna, in alles wat ik tot nog toe van Weldon heb gelezen, onverdroten voort tot enkel de bleke knoken van de realiteit resten.

De commentaren van Praxis Duveen zijn het blootleggen van de werkelijkheid; in het unieke, gepeperde gemopper en geklaag dat Weldon haar zo manhaftige, eerlijke en ontroerende oudere heldinnen in de mond legt, blikt deze Praxis terug op haar (me)vrouwenleven, zij laat er niets van heel en weinig van over en het had, voor wie zichzelf tenminste niet langer een rad voor de ogen wil blijven draaien, eigenlijk *ieders* (me)vrouwenleven kunnen zijn. Overspel, incest, hoereerderij en kindermoord incluis.

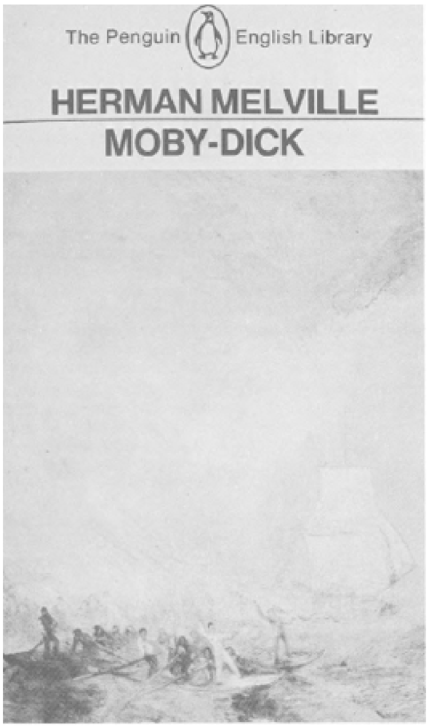
Het is een realiteit die tamelijk hard aankomt, maar volgens Weldon is het niet anders: elk vrouwenbestaan is een verbijsterende chaos, geboren uit het conflict tussen natuur en cultuur, die beide in beginsel al aan de vrouw vijandig zijn. Deze chaos kan maar op één manier het hoofd worden geboden, door te sterven.

De dood is orde. De dood is waarschijnlijk zelfs een natuurlijker staat dan leven. Maar zolang de dood er nog niet is, heerst chaos en die kan, door geen van de aan vrouwen vertrouwde middelen worden bedwongen, niet door het huwelijk, niet door moederschap, niet door carrière maken, niet door een nieuw huwelijk, niet door overspel, incest, hoereerderij en kindermoord, niet door de vrouwenbeweging, niet door het grootmoederschap.

Het is een sombere zienswijze waaraan Fay Weldon in haar boeken gestalte geeft, op spitse, bizonder geestige, hoogst intelligente, amusante en ongelooflijk goed leesbare manier en in een uiterst knap en geraffineerd geconstrueerde vorm. Qua thema past zij in de op gang gekomen stroom vrouwenlitteratuur. Wat betreft haar aanpak en uitwerking, maar bovenal wat betreft haar indrukwekkende, markante visie rijst zij als een torenhoge golf boven dit getij uit.

In Nederland verscheen van Fay Weldon *Praxis* in de vertaling van Margaretha Ferguson bij uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam. Bij dezelfde uitgever staan vertalingen op stapel van *The Fat Woman's joke*, Weldons eersteling, *Down among the women*, haar tweede boek en *Puffball*, haar recentste werk. Tot haar oeuvre behoren voorts de romans *Female friends*, *Remember me*, *Words of Advice* en de toneelstukken *Mixed Doubles* en *Action Replay.*

Moby Dick: gewoon een spannend boek?
Barber van de Pol



1. Ontstaan

Herman Melville begon in februari 1850 aan de roman *The Whale* die hij op het nippertje zou omdopen in *Moby Dick.* In augustus 1851 was het boek af, op enkele bladzijden na die hij schreef terwijl de rest al van de persen rolde. De nieuwste Nederlandse vertaling omvat 580 bladzijden; met aftrek van 20 bladzijden nawoord zijn dat 560 bladzijden tekst van een niet aflatende intensiteit en eenheid.

Hoe krijgt een mens het voor elkaar?

In december 1850 schreef Melville aan Evert Duyckinck, de centrale figuur van de literaire kring 'Young America', door wie Melville, na zijn vorige publicaties, van harte verwelkomd was:

> Ik heb een soort zeegevoel hier op het land, nu de grond helemaal bedekt is met sneeuw. 's Ochtends, als ik opsta, kijk ik uit het raam, precies zoals ik uit de patrijspoort van een schip op de Atlantische Oceaan zou kijken. Mijn kamer lijkt een scheepskajuit & 's nachts, als ik wakker word en ik hoor de wind gieren, denk ik haast dat er te veel zeil op het huis is & dat ik beter het dak kan opgaan om wat aan de schoorsteen te prutsen.
> Wil je weten hoe ik mijn tijd doorbreng? Ik sta om ongeveer acht uur op, ga naar de stal, zeg het paard goeiendag & geef het zijn ontbijt. (Het doet me leed hem een koud ontbijt voor te zetten, maar er zit niets anders op.) Hierna bezoek ik mijn koe, snij wat pompoenen voor haar in stukken & kijk hoe zij eet. Het is een plezierig gezicht te zien hoe een koe haar kaken beweegt, zij doet het zo zachtmoedig en zo nauwgezet. Na mijn eigen

ontbijt ga ik naar mijn werkkamer, steek het vuur aan, spreid mijn M.S.S. op tafel, werp er een keurende blik op & val gretig aan.
Om half drie 's middags hoor ik een afgesproken roffel op mijn deur die moet dienen om mij uit mijn geschrijf te halen, hoe verdiept ik misschien ook ben. Mijn vrienden het paard en de koe willen hun maal & ik ga het ze geven. Als ik mijn eigen maaltijd op heb, maak ik de slee klaar & vertrek met mijn moeder of zusters naar het dorp, voldaan als het een Wereldliteratuurdag was. Mijn avond breng ik door in een soort hypnose, niet in staat om te lezen, alleen af en toe bladerend in een ruim opgemaakt boekwerk.
Kun je me zo'n vijftig snelschrijvende jongelui sturen met een vlotte pen en niet wars van perfectie? Zo ja, doe het dan, want dat is sinds ik hier ben ongeveer het aantal werken dat ik voor de toekomst heb gepland & ik vind niet voldoende tijd om ze afzonderlijk te bevroeden. En toch denk ik wel eens dat een boek beter af is in een brein dan in een kalfslederen band. Het is er in ieder geval veiliger voor de kritiek. Een boek uit je brein halen heeft iets van het halen van een oude schildering van een paneel, een even hachelijk en gevaarlijk werkje. Je moet je hele brein afkrabben wil je enige kans hebben op een goed resultaat & zelfs dan blijkt de schildering misschien niet de moeite waard.

Dit zijn opgewekte opmerkingen, die de moeizaamheid maskeren. De herinneringen van Melville's vrouw, Elizabeth Shaw, aan die ontstaanstijd van *Moby Dick* komen, zonder de zelfspot van haar man, geijkter en somberder over. Zij geeft het beeld van een rusteloos schrijver die nauwelijks eet, aan niets anders denkt dan aan zijn werk en ter lichaamsbeweging alleen af en toe wat hout hakt.

Melville bewoonde in die tijd, met zijn gezin en wat directe familie, waaronder zijn moeder, een hoeve bij Pittsfield, in de Berkshire Hills, West-Massachussetts. Als herenboer kon hij zich volop aan het schrijven wijden. Zijn vriendschap met de eigenzinnige Nathaniel Hawthorne (*The Scarlet Letter*, *Twice-told Tales*) had hem de kracht gegeven zich uit het gewoel van de stad terug te trekken en zich te concentreren op een ambitieuzer schrijfproject. Het duel tussen de oude kapitein Achab en de vermaledijde witte Walvis, *Moby Dick* - genaamd naar Mocha Dick, een legendarische vis die voor de Chileense kust de scheepslui het leven onveilig maakte - moet allang in de een of andere vorm door zijn hoofd hebben gespeeld, al gaat het begin van de roman over geen van beide en breekt het tweetal pas verderop door. Hoe snel *Moby Dick* ook geschreven is, het is het resultaat van gedrevenheid of concentratie, niet van oppervlakkigheid.

Op 3 juli 1851 accepteert de Engelse uitgever de tekst en geeft een voorschot van 150 pond. Melville wil de titel nog veranderen in *Moby Dick* ('a particular whale who if I may so express myself is the hero of the volume'), maar voor de Engelse editie, die op 18 oktober 1851 in een oplage van 500 exemplaren uitkwam, was het te laat. De Amerikaanse editie van november dat zelfde jaar (2915 exemplaren) verscheen wél onder de alsnog verlangde titel. Ook in andere opzichten zal Melville gelukkiger zijn geweest met die laatste uitgave: er was niet, als in de Engelse, in gehakt en geschrapt, zodra zich een vermeend dubieuze klank voordeed, op religieus, sexueel of politiek terrein.

2. Melville voor Moby Dick

Melville werd op 1 augustus 1819 in New York geboren en toen hij aan *Moby Dick* begon, was zijn jeugd voorbij. De jaren ervoor had hij tijdens reizen veel ervaringen opgedaan en tijdens gesprekken, onder meer met Hawthorne, wiens werk hem fascineerde vanwege de sombere moraal en die met hem de weg van calvinisme tot vrijdenkerij deelde, ideeën ontwikkeld die om een vorm vroegen. Door het succes van enkele avonturenromans was hij ambitieuzer geworden en hij las als een verlate gymnasiast, maar met de distantie of geamuseerdheid van een rijper mens, de moderne en oude klassieken, de filosofen en de Griekse en Egyptische mythologie.

Ook de jonge Amerikaanse schrijvers boeiden hem; zij beschreven een wereld vol onbegrensde mogelijkheden, vooral aan die zijde van de oceaan. Thoreau en Whitman en Emerson verheerlijkten het pionierende Amerika vol verwachtingen en spanningen, doorkruist met duizenden mijlen spoorlijn en verdeeld in veranderende staten. Melville breidde het terrein uit met de zee. In de jaren twintig van onze eeuw zouden John Dos Passos en William Faulkner een dramatische dimensie aan dat thema geven.

Melville was met de bijbel groot geworden. Uit talloze verwijzingen en toespelingen in zijn werk blijkt zijn gedegen kennis van de bijbel. De dogma's die erin worden gesteld hielden hem zijn leven lang bezig, maar op het moment dat hij *Moby Dick* schreef, vond hij allang geen genoegdoening meer in de, voor een kritisch mens, ontoereikende antwoorden op de vraag naar goed en kwaad en naar de zin van het bestaan. Herman Melville groeide op in een godsdienstig, puriteins gezin van redelijke welstand. Het huwelijk tussen Allan Melvill, van Schotse afkomst, en Maria Gansevoort, van Hollandse afkomst, was goed en de acht kinderen hadden, afgezien van een onbezorgde eerste jeugd, alle kansen op een goede scholing. Maar het toekomstbeeld werd verstoord door de dood van de vader, toen Herman, op twee na de oudste, twaalf jaar was. De koopman was, mede door zijn wijze van handel drijven die te goed van vertrouwen was, failliet gegaan en stierf een jaar later in waanzin.

Voor de weduwe Melville (de familienaam wordt na de dood van de vader in die zin gewijzigd) en haar acht kinderen verandert het vanzelfsprekende goede leven in een ongewisse situatie waarin al het verlangde bevochten moet worden. Herman verlaat de middelbare school waarop hij sinds 1830 zat en gaat helpen om de kost te verdienen. Hij onderneemt een reeks baantjes die hem kennelijk geen van alle bevredigen. Hij is achtereenvolgens bankbediende, hulpje van een oom die boer is, assistent van een broer die een bontzaak heeft. Ten slotte volgt hij een part-time opleiding tot onderwijzer en in 1837, hij is dan achttien, wordt hij als zodanig aangesteld op een dorpsschool in Massachussetts. Maar de rusteloosheid, die hem eerder van het ene baantje naar het andere dreef, vreet verder. Het lijkt of hij is gestigmatiseerd door het beeld van zijn vader die, na de bruuske financiële tegenslag, voorgoed ontheemd raakte.

Een cursus als landmeter levert niets op. Dan, in 1839, komt hij terecht bij de koopvaardij en hij maakt een eerste verre reis, naar Liverpool. Terug in Lansingburgh, aan de Hudson, waar zijn moeder zich na New York heeft gevestigd, houdt hij het weer twee jaar uit als dorpsonderwijzer. Het ruwe leven aan boord en in de havens heeft hem voorlopig doen terugdeinzen. Maar zijn reislust is niet voorbij. Een poging om een pionierende oom in het Mississippi-gebied te gaan helpen mislukt. In 1841 zal hij weer zee kiezen, een keuze

die zijn leven voorlopig bepaalt en ons zijn literaire nalatenschap heeft opgeleverd.

3. Reizen en eerste werken

Herman Melville is wel eens getypeerd als ‘an orphan in an America which has deserted its principles and turned a deaf ear to its speaker of truth’. Het beeld van de ‘wees’ komen we in verschillende gedaanten in zijn werk tegen, bij voorbeeld in de persoon van Israël Potter (*Israel Potter*) en Ismaël (*Moby Dick*). Ook de slotwoorden van *Moby Dick* staan zinnebeeldig voor die verweesdheid: ‘Het was de kronkelkruisende Rachel die, op haar terugkoersende speurtocht naar haar vermiste kroost, slechts een ander weeskind vond.’

We mogen de vruchteloze speurtocht van deze boot wel op zijn eigen leven betrekken, na het verlies van zijn vader, zijn geloof.

Hij monstert aan op de Acushnet, een zeilschip dat op 3 januari 1841 voor zijn maidentrip vertrekt van Fairhaven, Massachussetts, uitgerust als walvisvaarder.

Het zou, voor Melville, een tocht van vier jaar worden waarin hij, als in een langgerekte nachtmerrie, drost, aanmonstert, muit, kannibalen ontvlucht, uit voorarrest ontsnapt en ten slotte, na een baantje in de aardappelteelt op Moorea, vlak bij Tahiti, en een verblijf onder andere op Hawaii, met de oorlogsbodem United States weer in Boston belandt. Hij is dan vijfentwintig jaar en trekt opnieuw in bij zijn moeder, in Lansingburgh, het hoofd en de mond vol van verhalen en voorlopig uitgereisd.

Zijn verhalen vinden gretig aftrek in de familiekring en zoals dat gaat: Melville voelt zich aangemoedigd om ze op papier te zetten. *Typee*, zijn eerste roman, uit 1846, is een weerslag van zijn belevenissen bij de Taipi's, de kannibalen op de Marquises Eilanden waar Melville, na zijn verdwijning van de Acushnet, samen met een vriend, een angstige tijd doorbracht. De ouderwetse avonturenroman vertoont tussen de regels door al de bekende trekken uit Melville's latere werk.

Grondthema is het zoeken naar de eerste onschuld, in bijbelse zin, en een wat ironische vertwijfeling om het ondoorgrondelijk recht van het onrecht. Het eigenlijke verhaal bevat gegevens en wetenswaardigheden die vrijelijk zijn ontleend aan allerlei naslagwerken en andere auteurs. We zullen deze half-gespeelde, half-ernstige, maar hoe dan ook van een superieure humor getuigende, encyclopedische neiging

later bij Joyce, Nabokov, Borges tegenkomen. Natuurlijk had Melville ook voorgangers in deze (ik denk aan de apocriefe grappen van Cervantes, in zijn *Quijote*), maar het spel komt over als zijn tijd ver vooruit. Melville had altijd een kleine bibliotheek bij de hand waaruit hij, wat hem maar zinde, plukte. Bij *Moby Dick* zouden deze bronnen in volle glorie de revue passeren.

Typee is, evenals *Omoo*, dat een jaar later verschijnt, een groot succes, zowel in Amerika als in Engeland. In *Omoo* neemt Melville al minder genoegen met het romantische verhaal op zichzelf en moraliseert hij er al onbekommerder op los, met name tegen de zijns inziens verderfelijke invloed van het christendom, via zending en missie, op de Zuidzee-eilanden. De centrale plaats van handeling is hier Tahiti. Opnieuw klinkt het gevors door van iemand die geen rust vindt in het christendom maar er weinig laconie voor in de plaats kan stellen en voortdurend de morele waarden van dat zelfde christendom weegt.

Zijn gespletenheid doet denken aan die van de gekwelde Blaise Pascal die de geschiedenis inging als zinnebeeld van de mens die zijns ondanks aan het geloof is ontworteld. Maar Melville kwam niet, zoals de Franse filosoof, tot een of andere vorm van aangepast geloof. De tijden waren veranderd. In 1847 trouwt hij met Elizabeth Shaw, dochter van een opperrechter in Massachussetts. Hij vestigt zich in New York, op 103 Fourth Avenue. Zijn jongere broer plus vrouw, zijn moeder en enkele van zijn zussen trekken bij hem in. Na *Typee* en *Omoo* is hij begonnen met het inhalen van zijn culturele achterstand. Hij leest, Rabelais, Milton, Dante, Shakespeare, Carlyle, vermaakt zich met de filosofen en is gefascineerd door de mythologie, vooral de Egyptische met onder meer de Osiris-mythe. In Carlyle trekt hem de wrede schildering van de natuur en het vermogen allerhande boodschappen in het verhaal te stoppen zonder dat dit aan spanning inboet. De invloed van *Sartor Resartus* (1838) is groot. Ook Borges, een latere geestverwant, zou veel van dit werk, en van Carlyle's *On Heroes...*, leren.

Het bespiegelende *Mardi*, dat in 1849 uitkomt en het resultaat is van zijn verruimde visie, wordt een flop. Het is een merkwaardig opgebouwd boek waarin Melville, als bij toverslag, ongeveer in het midden, zijn spannende reisverslag afbreekt voor een symbolische zoektocht naar 'waarheid' en 'harmonie'. *Mardi* is Melville's belangrijkste vingeroefening voor *Moby Dick.*

Daarin constateren we overigens een zelfde bruuske wending in de loop van het verhaal. Hoofdstuk 1-22 van *Moby Dick* draait om de verhouding tussen de kannibaal Queequeg en de filosoferende Ismaël, de verteller, een don Quichotte met zijn Sancho Panza. Dan duikt ineens, en voorgoed, het beeld op van de bezeten kapitein Achab, van zijn ene been beroofd ('dismembered') door een witte potvis die voor hem het symbool van alle kwaad en ongerechtigheid is en tevens dat van een ongenaakbare God. Aan het leesplezier doen die verhaalbreuken weinig af, omdat een afgewogen compositie toch niet Melville's kracht en ook niet zijn streven was.

Kennelijk geschrokken van de teleurstellende ontvangst van

Mardi, maakt Melville, die graag met schrijven de kost wil verdienen, twee probate succesboeken, volgens de oude formule. In die boeken vindt men wel steeds weer het oude verlangen naar onschuld, naar de node gemiste vader, naar de onbevlekte vrouw, naar waarheid.

Maar het bloed kruipt waar het niet gaan kan. Als gezegd gesterkt in zijn gevoel van eigenwaarde door zijn prille maar heftige leesindrukken, trekt Melville zich terug op het land. In de Berkshire Hills kan hij werken zonder te veel aan compromissen te denken. De beslotenheid bevordert het ontstaan van de roman die niet op zich kon laten wachten en als in een roes werd geschreven: *Moby Dick.*

4. Melville na Moby Dick

Na beëindiging van wat zijn levenswerk zou blijken te zijn, was Melville 32 jaar. Zijn gezin omvatte al spoedig vijf leden en de vader moet vaak hebben gedroomd van een tamelijk rustig bestaan op het land, met als avontuurlijke glans het succes van het kunstenaarschap. Het liep anders.

Voor hij aan *Moby Dick* begon, maakte hij een reis naar Londen om de uitgave van *White-Jacket* rond te maken en hij knoopte er een tocht langs enkele Europese hoofdsteden aan vast. Later zou hij nog eens naar Engeland trekken, ook om Hawthorne, en in aansluiting, Palestina te bezoeken, maar dat was op aandringen van zijn familie die zijn sombere buien vreesde en zon op afleiding voor de inmiddels geflopte auteur. Daarna zou hij stationair blijven, zij het niet op het boerenland. Hij zou alleen in zijn geest dolen, verstoken van succes. *Moby Dick* was geen echte flop, maar de ontvangst was niet bemoedigend. Wel een echte flop werd *Pierre*, een novelle die in 1852 uitkwam en veeleer een psychologisch portret bevat dan een fysiek avontuur. Het is psychologische literatuur *avant la lettre*, met levensvragen die het publiek zich eenvoudigweg nog nauwelijks stelde.

Melville's roem was even snel getaand als hij was opgekomen. In 1856 verschijnt een verzameling voorheen anoniem in tijdschriften gepubliceerde vertellingen, onder de naam *Piazza Tales*, met onder andere het ook in Nederland afzonderlijk uitgegeven verhaal *Benito Cereno.* In 1855 kwam *Israel Potter*, eveneens eerder, als feuilleton, verschenen. *The Confidence-Man*, uit 1856, handelt over Melville's tocht op de Mississippi, zestien jaar daarvoor. Het is het laatste proza dat van hem bij leven zal verschijnen. Na zijn tocht naar Engeland en Palestina besluit hij het geschipper als broodschrijver op te geven. Hij probeert nog met het geven van lezingen de kost te verdienen, maar het publiek dat hem wil aanhoren is al te klein.

De rampspoed duurt voort. Pogingen om als consul te worden aangesteld mislukken; pogingen om tijdens de Burgeroorlog bij de zeemacht te worden ingelijfd mislukken eveneens. In 1863 verhuist Melville weer naar New York, zijn geboorteplaats. Hij vindt werk bij de douane dat hij twintig jaar volhoudt tot erfenissen hem in 1885 van geldzorgen bevrijden. Dag in dag uit bewandelt hij de kaden, geholpen, neem ik aan, door zijn onwankelbare zelfspot maar ongetwijfeld ook ten prooi aan ontgoocheling. Wellicht heeft hij in zijn lot een herhaling van dat van zijn vader gezien die eveneens wegzakte van iemand met een naam tot niemand.

Voortaan schrijft Melville voor de buitenwereld alleen nog poëzie. *Battle-Pieces and Aspects* ontstaat onder invloed van de Burgeroorlog; *Clarel*, dat tien jaar later uitkomt, is een lang epos over zijn reis naar Palestina. De uitgave van *John Marr and Other Sailors* (1888) en *Timoleon* (1891) moet hij helemaal zelf bekostigen, want zijn publiek bestaat niet meer. Op 28 september 1891 sterft hij, 72 jaar oud,

in New York. Als prozaschrijver zou hij posthuum nog een grote verrassing in petto hebben: de novelle *Billy Budd*, een modern Christus-verhaal dat zich opnieuw afspeelt aan boord van een ruw zeilschip. Het wordt pas in 1924 uitgegeven en overtreft naar het oordeel van sommigen *Moby Dick* in kwaliteit.

5. De compositie van Moby Dick

De romanwereld van *Moby Dick* is overtuigend; de losse elementen zijn het niet altijd, maar niemand zal het in zijn hoofd halen ze los van het geheel te zien. De bezeten kapitein Achab, die de wereldzeeën afvaart om zijn vijand klein te krijgen of althans te begrijpen, de wonderlijke bemanning met als vreemdste klant, wat mij betreft, de sarcastische Stubb, de langzaam voor de schrijver wijkende, filosoferende verteller die overigens spottend opmerkt een broertje dood aan gefilosofeer te hebben, noch de voorvallen of bijzonderheden zijn echt van deze wereld. Ze zijn een onderdeel van de autonome wereld van *Moby Dick.*

Kapitein Achab wil zijn afgehapte been wreken en hij zeilt op de Pequod, zijn walvisvaarder, als een nieuwe Osiris of Job achter zijn duivel of leviathan aan, tot de dood er op volgt. Wat Achab in zijn hoogmoed wil grijpen is het leven zelf, de oncontroleerbare gang van de elementen en de natuur en de logica achter de dood. Moby Dick, de ontzaglijke albinovis - wit bevat alle kleuren! - is het zinnebeeld van alles wat Achab niet begrijpt en ervaart als overmacht of onrecht. Hij vervormt hem tot zijn ondoorgrondelijke privé-God en hij zal niet uit de cirkel loskomen.

Achab is monomaan in zijn bezetenheid. Ook de verteller/schrijver is monomaan, niet omdat hij zich op iets of iemand wil wreken, maar omdat hij alles wat met de walvisvangst te maken heeft, beschrijft alsof zijn leven er van afhangt, met honderd procent inzet. Hij schrijft over walviskunde met de ernst en overtuigingskracht van een godsgeleerde, maar het is niet gemeend.

Het is gespeelde monomanie, fictie, monomanie die symbolisch staat voor iets anders, zoals alles in het boek, te beginnen met de naamgeving, symbolisch voor iets staat en tegelijkertijd om zijn verhalende kracht gewaardeerd kan worden. Een heel hoofdstuk over de materie die door de walvis wordt uitgespoten, idem over de staart, idem over de vinnen, idem over de huid, de oren, de ogen, de baleinen, het skelet, de omvang, enz., enz.: het werkt des te komischer omdat we aanvoelen dat de gedrevenheid en precisie een aanstekelijk en superieur spel zijn.

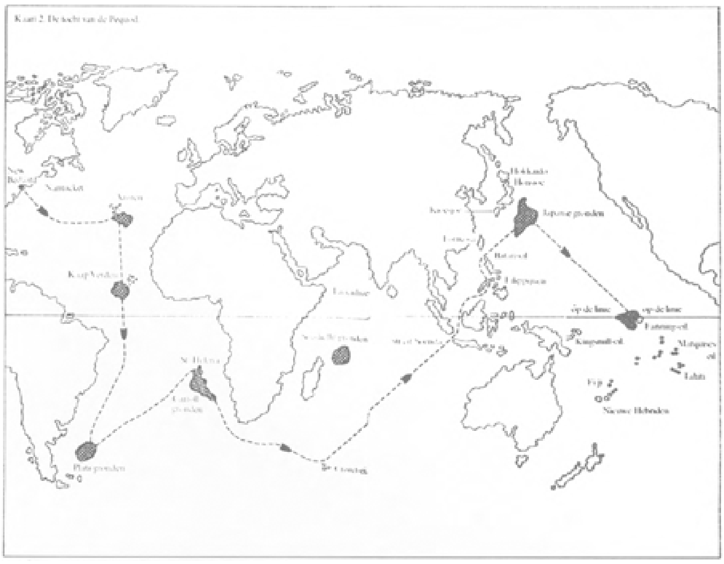
Deze vorm van monomanie lijkt wel op die van een kind dat eveneens helemaal in iets opgaat maar het volgende moment helemaal in iets anders zal opgaan. Het is een onbetrouwbaar soort monomanie, vrij van vooroordelen, vrij van het juist zo enge gedram dat men al gauw met het begrip associeert.

Tijdens het schrijven van *Moby Dick* had Melville *An Account of the Arctic Regions*, van William Scoresby, *The Natural History of the Sperm Whale*, van Thomas Beale, en nog enkele naslagwerken bij de hand.

Hij vond er alle bijzonderheden over de walvis en walvisvangst in die hij maar wilde verwerken. Bovendien kon hij putten uit eigen ervaring, onder meer opgedaan op de Acushnet.

Maar ook andere bronnen worden veelvuldig genoemd of

geciteerd, van de Bijbel tot Shakespeare, van de Egyptische mythologie tot de recente reisjournalen en - met veel binnenpret - van de oude filosofen tot de nieuwe. Ook Melville's citeerwoede is een soort spel: hij getuigt van een moderne scepsis ten opzichte van feiten en normen. Zij staan de mens ter beschikking, maar deze zal ze zelf moeten ordenen. De mens is zijn eigen god, maar hij weet niet wat de regels van de schepping zijn, hij weet niet eens of er een god bestaat die zijn eigen regels begrijpt.



In Melville's tijd was zo'n spel welhaast blasfemisch en er school ook zeker iets achter van een restje hoop ooit nog eens door te dringen tot de geheimenissen van de een of andere God. Zie het slot van *Moby Dick* waarin de verteller Ismaël, als enige overlevende van de schipbreuk, wegdrijft op een doodkist, met de waarheid omtrent het levensraadsel ooit door Queequeg in hiëroglyfen in het hout gesneden... Melville, hoezeer ook zijn tijd vooruit, was geen agnost.

Als roman zit *Moby Dick* merkwaardig in elkaar. Er is eerder sprake van opstapeling dan van opbouw. De lange aanloop van 21 hoofdstukken, die gedeeltelijk los staat van de rest, is compositorisch gezien te lomp en ook de talloze uitweidingen en beschrijvingen zijn niet zo geraffineerd verdeeld dat men van een echt moderne roman kan spreken. Melville laat zijn verhaal chronologisch verlopen, met de climax of apocalyps aan het einde. Ook daaruit blijkt dat hij er niet naar streefde de geijkte romanconventie te doorbreken.

Toch deed hij het, maar meer door de geladen humor en de flitsende perspectiefwisseling die soms, ook door korte cursieve tussenzinnetjes als regieaanwijzingen, aan film doet denken.

Het resultaat is er des te unieker om.

6. Symboliek of geen symboliek?

In een bespreking van 1956, in Vrij Nederland, zegt Max Schuchart:

> Maar daar Melville zich toch niet bewust tot het schrijven van een symbolische roman heeft gezet ( ) doet men het best zich niet te storen om symboliek, aangezien deze niets kan toevoegen aan de literaire waarde van het werk dat wel onoverganklijk zal zijn zolang er mensen

> op aarde zijn die geboeid worden door het avontuur van een jacht op leven en dood, de strijd van de mens tegen de elementen, tegen de achtergrond van zijn vergankelijkheid.

Frappant aan deze opmerking is dat het eerste deel door het laatste wordt ontkracht en andersom. Er wordt een symbolische interpretatie gegeven terwijl tegelijkertijd de zin van al dat gevors naar symboliek in twijfel wordt getrokken. Wat Schuchart bedoelt is duidelijk: je hoeft *Moby Dick* niet te analyseren om het een goed boek te vinden. Volgens mij is echter het kenmerk van een goed boek dat het mooier en spannender wordt naarmate men zich er meer in verdiept. Enige analyse van *Moby Dick* levert verrassend veel op.

Wel is het altijd goed, alvorens *Moby Dick* te bedelven onder interpretaties, één ding voorop te stellen: het is een amusant, spitsvondig, mooi, ontroerend, beeldend en spannend boek en dat is het ook als je je verder niet afvraagt hoe dat komt. In *Moby Dick* staan veel passages die expliciet duiden op, al dan niet gespeelde, levenswijsheid of getob. Dat biedt de lezer twee mogelijkheden: 1) ze min of meer negeren; 2) ze in het verhaal inpassen. In het eerste geval degradeert hij Melville gedeeltelijk tot een slecht, of in elk geval saai, schrijver. In het tweede geval heeft hij dubbel plezier, omdat Melville zijn moraal, symboliek of zelfs allegorisme altijd presenteert met een kwinkslag.

Een passage, ter illustratie. Het is het begin van hoofdstuk 47, *De mattenmaker*, in de nieuwe vertaling van S. Westerdijk.

> Het was een bewolkte, zwoele namiddag; de matrozen hingen aan dek rond of staarden er wezenloos over uit, het loodgrijze water in. Queequeg en ik waren kalmpjes doende een zogeheten sabelmat te weven, die als aanvulling op de sjorrings in onze sloep dienen moest. Zo stil en stemmig en toch ook zo vol aankondiging was dit tafereel, met zulk een tovering van dromerij geladen, dat de zwijgende zeelui ieder voor zich in hun onzichtbaar zelf gesloten leken.
>
> Bij dit werk trad ik als hulp of knecht van Queequeg op. Terwijl ik met mijn hand als schietspoel de vulling of inslag van touwwerk tussen de lange kettingdraden doortrok, en Queequeg van opzij zo nu en dan zijn zware, eiken sabel tussen de draden neer deed dalen, en ledig over het water starend achteloos en zonder na te denken iedere geweven slag op de vorige drukte, hing er voorwaar zo'n vreemde dromerigheid over schip en water, slechts nu en dan door het dof gerucht van de sabel gebroken, dat dit het weefgetouw der Tijden leek en ikzelve de schietspoel, werktuiglijk wevend, voortwevend aan het noodlot der Schrikgodinnen. Daar spanden zich de vaste draden der schering, slechts aan één enkel steeds herhaalde, onveranderlijke schommeling onderhevig, waarvan de beweging weer juist voldoende was om de kruisgewijze vermenging van de schering en haar inslag mogelijk te maken. Die schering leek me Noodzakelijkheid toe; en hier dan, zo dacht ik, speelt mijn hand voor schietspoel en verweeft aldus mijn eigen lot met deze onveranderbare draden. Onderwijl slaat Queequeg, al naar zijn luim, met zijn sabel onverschillig de inslag vast, soms schuin, scheef, stevig of slap, al naar het uitvalt; en die onverschilligheid in zijn laatste slag veroorzaakt de overeenkomstige verschillen in de banen van het voltooide weefsel; de sabel van de wilde, zo dacht ik, welke schering en inslag aldus hun beider uiteindelijke vorm en schikking geeft; die luchthartige, onverschillige sabel moet Toeval zijn - ja, Toeval, Vrije Wil en Noodzakelijkheid - geenszins onverenigbaar - werken alle nauwverweven samen. De rechtlijnige schering der Noodzakelijkheid, niet uit haar vaste koers te wrikken - wat iedere wisselende schommeling daartoe ook in het werk stelt; Vrije Wil, die nog speelruimte heeft om zijn spoel tussen de voorgespannen draden heen en weer te laten schieten; en Toeval, hoewel door de rechte lijnen der Noodzakelijkheid in zijn vrijheid beknot en door Vrije Wil van terzijde in zijn bewegingen geleid, ofschoon aldus door beide beheerst, bestiert Toeval toch om beurten beide en drukt zo het verloop der dingen zijn bepalend stempel op.

> Zo zaten we te weven en weefden we voort, toen ik opschrok van een kreet, zo vreemd en langgerekt, klankrijk woest en onaards, dat het kluwen Vrije Wil uit mijn handen viel en ik naar de wolken omhoog te turen stond, waaruit die stem als een vleugel nederdaalde. ( )

De symboliek is, waar ze al ernstig gemeend is, zelden eenduidig en dat maakt haar draaglijk of aantrekkelijk. Ik ben het niet eens met Maarten Biesheuvels motivatie van zijn voorkeur voor *Billy Budd* boven *Moby Dick*, omdat, kort gezegd, Billy Budd duidelijk voor Jezus zou staan en je bij de Witte Walvis nu juist nooit zeker weet of de Duivel of God is bedoeld... In *Billy Budd* is de spanning tussen goed en kwaad weggenomen, want de begrippen zijn gepersonifieerd in twee typen. De moraal, de mogelijkheid tot keuze, dringt zich op onwaarschijnlijke wijze op. Bij Moby Dick weet je het inderdaad niet en ik ben daar wel gelukkig mee. Zo staat Moby Dick voor niets meer of minder dan het complexe raadsel dat mensenleven heet.

7. Melville, existentialist avant la lettre

'If we define Existentialism,' zegt John V. Hagopian, in *English Studies 1965* (blz. 390),

> as the belief that man is born into an alien, purposeless, and unfriendly universe, that he suffers anguish with awareness of his incompatibility with nature, and that his life is rendered absurd by death, then Herman Melville must be recognized as America's first existentialist writer.

Het existentialisme is, volgens Camus, een vorm van opstandigheid, een protest tegen de menselijke conditie en de hele schepping. Volgens die omschrijving is Achab, de eigenlijke hoofdpersoon van *Moby Dick*, een tragische figuur die de afhankelijkheid van zijn lot (tegenslag, toekomstige dood) niet kan aanvaarden. Ook in Melville's bekendste novellen, *Benito Cereno*, *Bartleby* en *Billy Budd*, speelt die existentiële nood op de achtergrond, al hebben sommige critici in het einde van *Billy Budd*, door Melville op oudere leeftijd geschreven, berusting menen te bespeuren.

In *Moby Dick* strijden twee levenshoudingen om de voorrang, de gretige, sensuele en de opstandige, verwarde. De mens wil alles weten maar hij komt er niet uit. Hij draait rond in een cirkel. Het enige waar hij onherroepelijk naar toewerkt is de dood. Achab, de onverzoenlijke, moet sterven, maar ook Billy Budd, de deemoed zelve, sterft.

In *Moby Dick* treffen uitersten elkaar zodat een totaalbeeld van het menselijk vermogen en onvermogen kan ontstaan. Het is, in Goethiaanse zin, een Bildungsroman, handelend over Ismaëls *Lehrjahre.* In hoofdstuk 24 signaleert deze 'gedrevene in de woestijn', zoals hij in de Bijbel geboekstaafd staat, dat een walvisschip zijn Yale College en zijn Harvard was. De plot in *Moby Dick* is het minste; de spot in combinatie met weetgierigheid, vanaf de zogenaamde bibliografie van de walvis aan het begin, is essentieel.

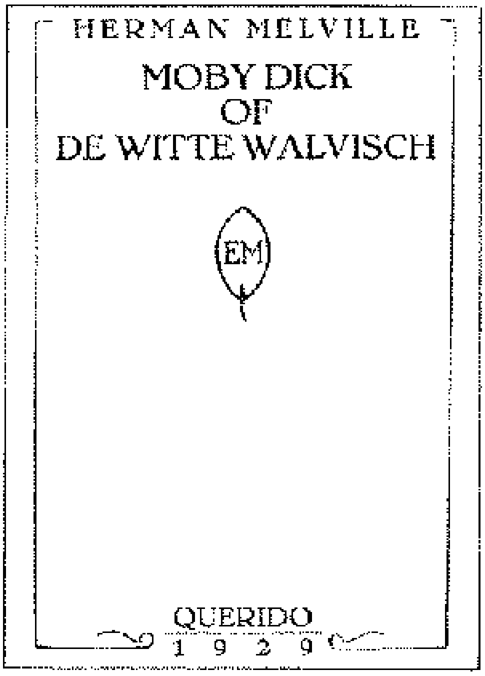
Moby Dick is, om het binnen Melville's stramien te zeggen, 'a little treatise on Eternity'.

8. Waardering van Moby Dick

Ik kan mij niet goed voorstellen dat er iemand is die momenteel, na lezing van *Moby Dick*, de gein of althans de kwaliteit van het boek niet herkent. *Moby Dick* is een

echt klassiek boek, zo'n boek dat door een of meer generaties bij voorbaat als goed ervaren wordt omdat kennelijk in de tijd besloten

ligt dat de voorafgaande roem door lezing wordt bevestigd. Ik ken veel mensen die *Moby Dick* niet kennen; ik ken niemand die het wel kent en er onaangedaan onder is gebleven. Toen *Moby Dick* in de jaren twintig, in de tijd van de postume publicatie van *Billy Budd, Sailor and Other Stories*, het reisverslag *Journal Up to the Straits* en *Poems*, opnieuw opgang begon te maken, lag de appreciatie minder vast. Het is desondanks verbluffend te zien hoe een boek dat nu in ieder zichzelf respecterend klassiek fonds is opgenomen, toen nog door veel critici kon worden weggeschreven als gold het één van de grote, maandelijkse hoop.



Wie nieuwsgierig is naar een lang geleden neergeschreven oordeel over een boek, kan altijd terecht bij de Openbare Bibliotheek aan de Prinsengracht in Amsterdam, waar zeer onvolledige en daardoor des te geheimzinniger mapjes te vinden zijn met boekbesprekingen door de jaren heen. Ik vond er de volgende bespreking, van Mr. H.G. Koster, gepubliceerd in de deftige *Groene* van 7 december 1929, naar aanleiding van W.W.F. Werumeus Bunings vertaling *Moby Dick of de Witte Walvisch*:

> *Moby Dick of de Witte Walvisch* is een avonturenroman van ruim vijfhonderd bladzijden, tevens een soort brevier voor den walvischvaarder; een fantastisch verhaal zonder eigenlijke intrigue, een aaneenschakeling van walvisch- en bruinvischjachten.
> De schrijver, zekere Henri (*sic*) Melville, is een walvischmaniak. Alles wat maar op walvisschen betrekking heeft, heeft hij er met de haren bijgesleept. Het heele verhaal van Jona in den walvisch is in kleuren en geuren verteld met een soort palmvers erbij. Verder bevat het boek een lijst van aphorismen over den walvisch van Plinius, Plutarchus, Bunjan, Jesaja, Johnson, Rabalais (*sic*), Hobbes en van wien niet? Alles hudjemudje door elkaar. Verder een lijstje van het woord walvisch in verschillende talen (bldz. 500) te beginnen met het Hebreeuwsch en eindigend met het Erromangoneesch. Er staat ook hoe het dier in het Nederlandsch heet. In deze taal luistert het monster naar den naam van... *Wal.*
> De vertaler heeft het niet nodig geacht daar een verbeterend nootje bij te plaatsen: 't is te mal! Doch ten slotte is dit alles maar bijwerk. Wat te

> zeggen van de roman zelf? Wel, het is een typisch Amerikaansch boek vol flauwe grappen, zoetelijke romantiek, goedkope godsdienstigheid en griezelavonturen - een voorloper van de Amerikaanse film. Het moet nog geschreven zijn in de dagen van de zeilvaart, mij dunkt omstreeks 1850, tenzij (hetgeen een typisch-Amerikaansche schrijvers-truc is) de auteur ons een mystificatie voorzet. Op den omslag staat een kleine beschouwing van den uitgever, die de avonturen van den held vergelijkt met de zwerftochten van den Vliegenden Hollander. Dit is juist gezien, doch men kan er even goed de Baron van Münchhausen en de Ware Geschiedenissen van Lucianus van Samosata bijnoemen; deze laatste wordt trouwens door de schrijver zelf geciteerd. Onjuist schijnt mij de veronderstelling van den uitgever, dat dit boek den Hollander zoo welkom zal zijn, omdat het een 'roman van de zee' is. De gemiddelde Nederlander interesseert zich volstrekt niet voor de zee; hij interesseert zich voor voetbal en bioscoop, voor sprekende slangen en desnoods een beetje voor de luchtvaart. Maar de zee? Dat is *vieux jeu*, hoor! Tenzij dan als gelegenheid voor pootje baden. Vraag maar eens hoeveel mensen het verschil kennen tusschen bakboord en stuurboord, tusschen loefzij en lijzij en hoevelen de namen weten van de scheepsonderdelen.
> *Moby Dick of de Witte Walvisch* is een ouwerwetsche kapitein Marryat, maar minder onderhoudend. Met Jules Verne's boeken mag *Moby Dick* NIET vergeleken worden, omdat *Moby Dick* speelt in de dagen vóór de Moderne Techniek, die juist de draagster is van Verne's romanverbeeldingen.
> Wie zal *Moby Dick* ten onzent lezen? De jeugd? Och kom! Die leest immers *De Hel* en *Kamertjeszonde*, of op z'n best Ivans. De groote menschen?
> Misschien, maar dan alleen zij, die op ouderwetsche manier nog heel eventjes weer kind willen zijn.

In deze getergde bespreking, waarin ons natuurlijk de afschuw van Amerika, film en strandtourisme frappeert, nog afgezien van de wonderlijke suggestie als zouden veel Nederlanders dol zijn op sprekende slangen, staan diverse inhoudelijke opmerkingen op grond waarvan net zo goed een positief oordeel geveld had kunnen worden. Het ligt er maar aan welke toon je aanslaat of welk gezicht je zet.

Twee termen intrigeerden me in het bijzonder, de kwalificaties 'ouderwets' (*Moby Dick* is juist zijn tijd vooruit) en 'zoetelijk' (terwijl de spot er dik boven op ligt). Maar lachen om een oude bespreking is flauw en we kunnen in elk geval vaststellen dat de heer Koster, die kennelijk niet eens zeker wist of het om een werkelijk oude roman van omstreeks 1850 ging of om een mystificatie, de inhoud redelijk heeft weergegeven, zij het met het onmiskenbare voornemen er niets aan te vinden.

In de geschiedenis, ook die van de kunst, vallen en verrijzen goden gemakkelijk en kennelijk is roem nooit categorisch

vast te leggen. Vooralsnog (om het voorzichtig te zeggen) geldt *Moby Dick* als één van de grote moderne klassieken uit de wereldliteratuur en als één van de beste Amerikaanse romans. Hij wordt in de meest uiteenlopende edities op de markt gebracht; in Nederland is een duidelijke hausse in de belangstelling waarneembaar.

Onlangs zond de NCRV-televisie een Nederlandse bewerking van *Billy Budd* uit. Ik zou wel eens een hervertoning willen zien van de oude Walter Hudson-verfilming van *Moby Dick* op diezelfde televisie, met in de hoofdrollen Gregory Peck en Orson Welles.

Scéne uit de NCRV-televisie produktie Billy Budd

9. Een nieuwe vertaling

Op mijn bureau hebben dagenlang drie uitgaven van *Moby Dick* gelegen. Naast een turkoois exemplaar, gebonden, goud-op-snee, uit 1976, voor de gelegenheid uit de kast gehaald, lag de bekende Penguin-uitgaven van 1972 en, met de meeste actualiteit, de nieuwste Nederlandse vertaling zoals die onlangs uitkwam bij Spectrum, in de serie Klassieken.

Het lelijke turkooise boek biedt het soms niet te versmaden voordeel dat het verstoken is van iedere vorm van inleiding, voorwoord, nawoord, annotatie of illustratie. Het is een Amerikaanse uitgave die de Longriver Press weinig geld moet hebben gekost, want de auteursrechten zijn natuurlijk allang verlopen.

De *Moby Dick* die Penguin op de markt bracht is veel gewichtiger en zal iedereen die zich nader in de auteur of de tekst wil verdiepen aanspreken. De niet overvloedige illustraties bieden een zekere achtergrond en de uitputtende analyse van Harold Beaver die ook het driehonderd bladzijden omvattende commentaar schreef, in de vorm van 687 kloeke noten vol verwijzingen en wetenswaardigheden, is onvolprezen. In een appendix zijn enkele bronnen van de *Moby Dick* integraal afgedrukt, onder meer *The Wreck of the Whaleship Essex*, van Owen Chase, en een artikel van J.N. Reynolds uit 1839, getiteld *Mocha Dick, or the White Whale of the Pacific: a Leaf from a Manuscript Journal.* Al zijn inhoud en vormgeving voorbeeldig ik kan me voorstellen dat menigeen terugdeinst voor zoveel informatie en een kale tekst prefereert.

Ook de Spectrum-uitgave biedt enig kader bij de tekst: twee kaartjes, een heel goede biografie annex inleiding en een reeks summiere maar duidelijke noten. De vraag die natuurlijk rijst is: hoe is de vertaling? Er zijn vertalingen bekend van W.W.F. Werumeus Buning, uit 1929, en, veel recenter, van Emy Giphart. Het lijkt me aardig die twee vertalingen en de nieuwe, van S. Westerdijk, eens naast elkaar te leggen

want het moet interessant zijn te zien hoe men op die verschillende momenten het Amerikaans van 1850 - en Melville - heeft getaxeerd.

Zo'n vergelijking hier zou minder actueel zijn dan zich enkele maanden geleden liet aanzien. Er was toen sprake van dat de twee al bestaande maar uitverkochte Nederlandse vertalingen op korte termijn zouden worden herdrukt. Dat lijkt voorlopig van de baan. Die concurrentieslag zullen we niet meemaken.

Men kan zich afvragen of het nodig was *Moby Dick* opnieuw in het Nederlands te laten vertalen, maar nu die vertaling er eenmaal ligt is het interessanter te kijken wat zij waard is. Mijn oordeel is gemengd maar de positieve indruk overweegt, ook in aanmerking genomen dat het een ontzaglijke klus moet zijn zo'n boek te vertalen.

Eerst de kritiek.

Waar Melville laconiek is, is Westerdijk dat minder, want hij tast de bondigheid van het origineel, die er een deel van de charme van bepaalt, aan. Hij vertaalt omslachtig, soms op het perifraserende af. Westerdijks taalgebruik is ook vaak te joviaal of babbelig; hoezeer Melville ook uitweidt over alle mogelijke zaken, de manier waarop hij het doet is droog, om niet te zeggen droogjes. Ten slotte: Westerdijk vertaalt archaïserend. ‘Van de’ wordt als het even kan ‘der’ en waar mogelijk is een plastische ouderwetse term gezocht voor een alledaagse in de Amerikaanse tekst.

Om een indruk te geven van Westerdijks hang naar perifrase en archaïsering geef ik een reeks voorbeelden uit hoofdstuk 45, *De beëdigde verklaring* (in het Amerikaans, met dat typische hoofdlettergebruik van Melville, 45 THE AFFIDAVIT). Het gaat in het Nederlands om de bladzijden 221, 222, 223 en 224, willekeurig gekozen omdat willekeur in zulke gevallen het eerlijkst kan zijn.

De tekstfragmenten van Melville en die van Westerdijk zijn kolomsgewijs naast elkaar gezet om de verschillen beter te laten overkomen.

Melville	***Westerdijk***
‘then commanding an American sloop-of-war’	‘die te dien tijde het bevel over... voerde’
‘dining’	‘aan de dis zat’
‘the Commodore was pleased to be sceptical touching the amazing strength ascribed to them by the professional gentlemen present.’	‘vermaakte de kapitein er zich mee de verbazingwekkende kracht van het dier, die de vaklui daar aanwezig de potvis toeschreven, ernstig in twijfel te trekken.’
‘He peremptorily denied for example’	‘Zo wees hij bijvoorbeeld nadrukkelijk de mogelijkheid van de hand’
‘Very good; but there is more coming.’	‘Daar bleef het voorlopig bij; doch het verhaal gaat nog verder.’
‘The ship, however, was by no means a large one’	‘Het was echter allerminst een groot schip te noemen.’
‘felt’	‘te verduren kreeg’

‘but found no ground’	‘waarbij we echter geen grond aanloodden’
‘examples’	‘voorbeelden van gevallen’

Op deze bladzijden kwam ik maar één betekenisfout tegen, daar waar Westerdijk ‘so much as a thimbleful of water’ vertaalt met ‘meer dan een vingerhoed vol water’; iedereen die wel eens vertaald heeft weet dat het heel wat makkelijker is vertaalfouten te vinden dan ze te vermijden. Op een andere plek stuitte ik op een dubieuze omzetting van de zinsvolgorde, ook al geen doodzonde in die frequentie.

Voor het archaïseren moet Westerdijk een reden hebben gehad. Je hebt het toch niet zomaar over ‘sneven’? Je maakt toch niet voor je lol ‘lensen’ van ‘lances’? Meende hij zich deze vrijheid te kunnen veroorloven omdat het Nederlands van 1850 meer afweek van dat van nu dan het Amerikaans van toen van het huidige Amerikaans? Meende hij de quasi-gezwollenheid zo beter tot haar recht te kunnen laten komen, bijvoorbeeld waar kapitein Achab zijn opwachting maakt?

Gemakzucht is het niet geweest want deze vertaling straalt zorgvuldigheid uit, in het trefzekere gebruik van de scheepstermen (Mr. Koster van de Groene zou verheugd zijn geweest) en in de wijze waarop de haken en ogen in de oorspronkelijke tekst doorgaans zijn doorzien. Nuances zijn als zodanig weergegeven, moeilijkheden zijn niet uit de weg gegaan.

De grote kracht van Westerdijks vertaling zit, hoe paradoxaal het ook klinkt, in de consequentie waarmee hij zijn stijlbreuk heeft gepleegd. De Nederlandse tekst bezit een grote eenheid van toon, en consistentie is altijd een hoofdvoorwaarde voor een goede vertaling. Ook het zinsritme en de vaart komen in het Nederlands, al is dat dan breedsprakiger, voldoende levendig, om niet te zeggen onstuimig, over, zelfs in de wat tragere fragmenten (zie het eerder geciteerde begin van hoofdstuk 47). Je kunt een vertaling nu eenmaal op vele niveaus bekijken.

Ik ben al met al wel ingenomen met deze vertaling. Menigeen kan er zijn of haar voordeel mee doen als de Amerikaanse tekst, om welke reden ook, niet voor lezing in aanmerking komt.

10. Samenvattend

De wal- of potvisvangst was in de tijd dat *Moby Dick* ontstond belangrijk voor de winning van olie en de verhalen erover in kranten en boeken spraken zeer tot de verbeelding van de lezers. Als Melville's boek eenduidig over die vangst was gegaan, had het intussen een groot deel van zijn charme verloren.

Maar dat heeft het niet. *Moby Dick* is alleen maar meer gaan boeien, door de knappe vermenging van avontuur en levensvraag die we nu misschien beter onderkennen. Melville geeft het denkproces weer dat hij meemaakt tussen calvinisme en existentialisme. Superieur is de humor die altijd in twijfel trekt waar de ernst ophoudt en het spel begint; beide elementen zijn even sterk vertegenwoordigd.

Melville heeft zijn verwanten in de literatuur. Hij behoort tot de schrijvers die mij schragen in een persoonlijke stelling: literatuur is op haar best wanneer met schijnbaar luchtige middelen belangrijke zaken aan de orde worden gesteld en wanneer satire, spel, fantasie of humor een stap weet voor te blijven op ontroering: Cervantes, Swift, Borges, Melville.

Herman Melville: *Moby Dick*

Ingeleid en geannoteerd door Harold Beaver.
Penguin (1972), 1020 blz., f 12,75.

Herman Melville: *Moby Dick of de walvis*
Vertaald en ingeleid door S. Westerdijk.
Spectrum (1980) ('klassieken-reeks'), 382 blz., f 18,25 (paperback), f 44,-- (gebonden).

Ik sta opgesteld als vliegende keep
Peter van den Hoven in gesprek met Karel Eykman

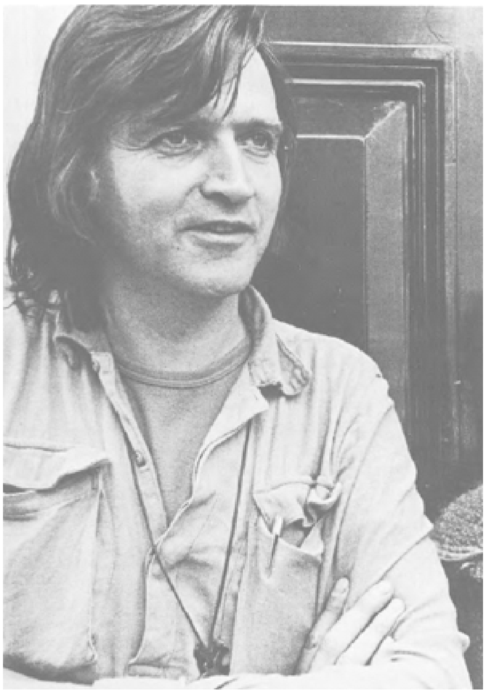
> Ik wil toegeven dat er een positief element zit in het non-conformistiche, anti-autoritaire en absurdisme van veel sprookjes en fantasie-verhalen, maar het is ondertussen niets anders dan de kinderen afhouden van de werkelijkheid waar ze mee te maken hebben en de maatschappij waarin ze nu eenmaal leven. Daar hebben ze deel aan, daar worden ze verdrukt en gemanipuleerd, daarom moet je ze helpen hun eigen situatie te doorzien en hun omgeving te hanteren. Het is de taak van iedere schrijver mensen bewust te maken in plaats van ze zoet te houden. Dus is het zeker de taak van de kinderschrijver.

Aldus Karel Eykman in 1977 op de Loughboroughconferentie voor het internationaal bibliotheekwezen in Woudschoten, waar hij een lezing hield over het moderne jeugdboek: een pittig verhaal, waarin hij duidelijk voor zijn standpunt als jeugdauteur uitkomt, de achtergrond van waaruit hij schrijft verklaart en de nodige kritiek levert op de vigerende, vrijblijvende jeugdliteratuur.

Maar om aan de opvatting van Karel Eykman recht te doen kan met bovenstaand citaat niet volstaan worden, want al te gemakkelijk zou daaruit te concluderen zijn dat hij zich een fervent voorstander toont van een sociaal-realistische literatuuropvatting en weinig of geen waardering kan opbrengen voor moderne sprookjes en andere fantasieverhalen. Al haalt hij - in dezelfde lezing - stevig uit naar de ‘blauwe olifanten, roze konijnen, rijke prinsen, verwende prinsessen, vuurspuwende draken, vitrage feeën, grappige dwergen en absurde trollen’ als commercieel Disney-argument dat handig weet in te spelen op (gecreëerde) behoeften van kinderen - hij verwerpt daarmee geenszins de fantasie. Hij deelt de jeugdauteurs ook niet schematisch in met aan de ene kant de realisten en aan de andere de fantasieschrijvers; een dergelijk dogmatisme is hem vreemd. Eykman pleit voor een *bewustmakende fantasie*, gebaseerd op de werkelijkheid van alle dag, kritisch en bevrijdend, als middel om te ontdekken hoe de mens en zijn omgeving kunnen veranderen.

Daarom het vervolg van wat - misschien een groot woord, maar toch - het credo van Karel Eykman als jeugdauteur is, de visie van waaruit hij schrijft:

> En net zoals ik zou willen dat de realistische schrijvers de fantasie inschakelen zou ik willen dat fantasieschrijvers, ook de sprookjesschrijvers, de fantasie investeren in en richten op onze realiteit. Er zijn sprookjes die niet van de wereld afhouden, maar die ernaar verwijzen. Er zijn wonderlijke verhalen die niet vrijblijvend zijn. Er zijn sprookjes en fabels met de onverwachte kracht van een gelijkenis. Er zijn moppen die onthullender zijn dan een rationele analyse. Er moeten sprookjes bestaan die dynamiet bevatten en geen suiker. Die moeten geschreven worden. Op zo'n manier kan er iets voortkomen uit het conflict tussen sprookjesschrijvers en realisten. Laten ze over en weer het nodige van elkaar opsteken en meteen aan het werk gaan. Wat mij persoonlijk aangaat, is dit wat mij voor ogen staat als ik weer aan het werk ga.[1.]



Karel Eykman

Als een soort lantaarn

Karel Eykman is als schrijver voor kinderen bekend geworden door zijn teksten voor het IKON-tv-progamma *Woord voor Woord*, bijbelverhalen verteld door Aart Staartjes en geïllustreerd meestal door Bert Bouman. Tien jaar lang, van 1966 tot 1976 is de bijbel inspiratiebron geweest en heeft Karel Eykman, als opvolger van Mies Bouhuys, elke week op

onorthodoxe wijze verhalen verteld die kinderen eerder wegwijs probeerden te maken in de werkelijkheid om hen heen, dan in de uiterlijke werkelijkheid van een paar duizend jaar geleden zoals die in de bijbel beschreven staat. Want dat is altijd zijn uitgangspunt geweest: bijbelverhalen gebruiken om in gemoderniseerde parabels en andere zinnebeeldige verhalen, ontleend aan het Oude en Nieuwe Testament, het doen en laten van de hedendaagse mens van commentaar te voorzien.

Toen hij in 1970 in vaste dient kwam bij het IKON als schrijver-programmamaker had hij er al heel wat schrijfwerk opzitten; als jeugdpredikant - eerst in Rotterdam, later in Amsterdam - schreef hij elke week zijn preek, niet zozeer omdat het verkondigen hem zo aansprak, want dat ging hem minder goed af, maar om het plezier van het schrijven. Dat wilde hij al toen hij nog theologie studeerde. Uit die studententijd, 1961 om precies te zijn, stamt zijn eerste toneelstuk: *Francois Villon*, opgevoerd met bijpassende gebaren en costuums door studenten die, aldus Eykman,

> bloedernstig en heel romantisch houterige dialogen uitspraken. Ze vonden het waarschijnlijk prachtig dat ze zo'n artistiek begaafde medestudent in hun midden hadden, maar de kwalifikatie van Rinus Ferdinandusse toen: corpsledenarrogantie, show en flauwe kul, was niet helemaal onterecht. Maar ik heb er wel veel van geleerd, onder andere van Hella Haasse die mij toen als toneelschrijver begeleidde.

Na zijn jeugdpredikantschap, waarbij hij in Amsterdam veel jeugddiensten verzorgde met een duidelijke gerichtheid op theater en literatuur, maar zich allengs meer bezighield met noodzakelijke maatschappelijke en individuele hulpverlening aan scholieren die dáár om kwamen en niet om zijn preken, - richtte Karel Eykman zich helemaal op het schrijven. Zijn eerste boeken zijn verhalen, die ontleend zijn aan de bijbel en dragen titels als: *Het Begin*, over de scheppingsgeschiedenis, *Noach*, over de grote dierenark, *De eerste mensen*, over Adam en Eva en Kaïn en Abel, *De jongen en het meisje*, een poëtische bewerking van het Hooglied, en *De werksters van half vijf en andere gelijkenissen* met tekeningen van Peter Vos. Van verschillende kanten is hem vanaf het begin kwalijk genomen dat die verhalen te ver 'weg' zouden gaan van de vertrouwde bijbelse vertellingen, onvoldoende recht zouden doen aan de oude tekst dus, en hij zich teveel moderne vrijheden zou veroorloven. Over de achtergrond van waaruit hij die verhalen voor kinderen herschreef zegt Karel Eykman:

> Misschien gaan die verhalen wat verder weg van de vertrouwde vertelling, misschien komen ze dichter bij de oorspronkelijke vertelling! Wie zegt bovendien dat de kinderen die 'vertrouwde' vertelling als vertrouwd kennen? Als ik afhaak van de vertrouwde herders, dan haak ik af van de herders van de lieve plaatjes. Want die herders, die geven in Lucas aan dat de geschiedenis van God terecht komt bij de laagst geklasseerden. Het hele kerstverhaal is één grote tegenstelling: tussen de geschiedenis van de machthebbers, de 'officiële' geschiedenis, en aan de andere kant, de geschiedenis van God. Nou, en die geschiedenis hoort thuis bij de ploegenwerkers, bij de slechtbetaalde sjouwers, bij de armen en de underdogs. Ik weiger te werken voor de mensen van het kleine clubje, de mensen van de grote kerk-traditie, die zich eigenlijk willen opsluiten binnen hun veilige muren.[2.]

In 1976 verscheen zijn kinderbijbel *Woord voor Woord*, in twee delen, het Oude en Nieuwe Testament, waarin de tv-verhalen verwerkt zijn. Daarin valt vooral op hoe

kundig hij de verhalen tot de kern heeft teruggebracht en de inhoud in simpele maar doeltreffende taal, uitstekend weet over te dragen. In tegenstelling tot die kinderbijbels die de bijbel zo letterlijk mogelijk overschrijven en alleen hier en daar vereenvoudigingen aan brengen, is *Woord voor Woord* vooral te interpreteren als een boek van de verdrukten - en dat was de bijbel oorspronkelijk ook - met verhalen die niet meteen dichtgesmeerd worden met een moraal of een luidruchtige verkondiging.

Karel Eykman:

> Door het schrijven van deze bijbelverhalen heb ik ontdekt dat het schrijven voor kinderen even moeilijk is als het schrijven voor volwassenen, dat het daarnaast leuk en spannend is en dat ik het bovendien aardig kan. Ik heb geleerd om dingen, die inhoudelijk moeilijk zijn en waarvan je snel geneigd bent te zeggen: oh, dat sla ik maar over, dat snappen ze toch niet, om die zo eenvoudig mogelijk te zeggen. En met eenvoudig bedoel ik: tot de kern teruggebracht, zo dat je het zelf ook weer begrijpt. Op den duur heb ik de discipline die nodig is om vergaande inhouden naar kinderen te vertalen leren ontwikkelen, een discipline in het duidelijk leren zijn, en er niet omheen draaien of op de toer van de mooi-schrijverij te gaan. Dat moest ook wel, want je kunt niet verwachten dat als je bijvoorbeeld woorden als De Heilige Geest gebruikt, dat zomaar duidelijk is.
>
> Ik ben begonnen met te stellen: ik schrijf die verhalen alsof ze voor buitenstaanders bedoeld zijn, mensen die niet gelovig zijn, die de bijbel niet kennen. En dat principe heb ik altijd volgehouden. En dan die kritiek, ja, mensen verwachtten van mij dat ik zou schrijven zoals zij willen dat mensen moeten geloven. Die verwachten van een kinderbijbel een preek tot het jonge volkje. Maar als je dat doet ga je tussen de bijbel en de kinderen in staan als een levensgrote moralist; ik heb dat zoveel mogelijk vermeden. Ik ben steeds uitgegaan van de grondgedachte, de essentie van een bijbelverhaal: wat wil deze tekst zeggen. In de oorspronkelijke tekst kun je aanwijzingen vinden dat het zus of zo bedoeld is. Bij het herschrijven ben ik zo open mogelijk te werk gegaan, in die zin dat de lezer er zelf mee verder kan. Materiaal aan mensen aanreiken die er wat mee kunnen doen, zonder jouw boodschap daar tussen te wringen.
>
> En steeds heb ik me de vraag gesteld: hoe zou het zijn als het zich vandaag de dag zou afspelen. Om een voorbeeld te noemen: het verhaal van Abraham en Izaak is wat dat betreft altijd een soort toetssteen. Daarin zit verwerkt dat vroeger, in allerlei godsdiensten, een kinderoffer een gewone zaak was. De bedoeling van het verhaal was heel simpel maar tegelijkertijd heel doeltreffend: bij de God van Israël hoeft dat niet zo, die offers. En zó heb ik het naverteld, meer trouw aan de inhoud van wat er staat dan aan het uiterlijke verhaal. Want in het uiterlijke verhaal wordt gezegd: als je werkelijk in God gelooft, moet je je eigen kinderen kunnen offeren. En dat vind ik een verkeerde interpretatie van mensen die mij verwijten dat ik de verkondiging niet uitdraag, maar die feitelijk te lui zijn om zich in de achtergronden van zo'n tekst te verdiepen.

In *De werksters van halfvijf en andere gelijkenissen*, veertien parabels in een verrassend hedendaags decor, verwerkt Eykman bovenstaande opvatting in een van zijn verhalen. Het is *De zaklantaarn* waarin twee honden in een donker pakhuis een zaklantaarn vinden die ze kunnen laten schijnen:

> Er zijn ook mensen die het verhaal voor zichzelf willen houden en wegstoppen, want ze zijn eigenlijk bang om om zich heen te kijken. Er is zoveel om ze heen dat ze griezelig vinden, ze zien zoveel dingen die verschrikkelijk zijn dat ze maar liever niet meer kijken. Ze zijn net als de grote zwarte hond die maar liever de lamp wegstopt onder een emmer. Hij wil liever in het donker blijven. Maar dit soort verhalen zijn het fijnst voor mensen die die verhalen kunnen gebruiken als een soort lantaarn om te kijken hoe het werkelijk is.

Hoe Karel Eykman zich in de loop van zo'n tien jaar met name in zijn taalgebruik en stilistische vormgeving heeft ontwikkeld toont zijn laatste bijbelboek, het prachtig uitgegeven *Het verhaal van Johannes en wat hij zag in zijn dromen.* In een beeldende verteltrant - een soort tussenvorm tussen poëzie en proza - met sterk ritmische zinnen, herhaling en in directe spreektaal geeft Johannes aan zeven steden die hem schreven niet zo gelukkig te zijn met wat de mensen van de wereld gemaakt hebben, niet alleen een apocalyptisch beeld van de ondergang van de oude aarde - macht, onderdrukking, uitbuiting - maar vertelt hij ook, in een geslaagde combinatie van actueel en bijbels taalgebruik, van de inzet voor een nieuwe, betere wereld.

Een goed voorbeeld ook van hoe Eykman vanuit zijn 'aardse' visie te werk gaat bij het herschrijven van verhalen komen we tegen bij de eindtekst van de televisiefilm *De hond en de herder*, gebaseerd op een vertelling van Paul Biegel. Het gaat om *Het verhaal van het schaap* uit *Het sleutelkruid*, waarin een prins, als de herder van de kudde is gestorven, de herdersmantel omslaat om met de hond Miskindir de schapen voortaan te hoeden in het paleis:

> Toen gingen alle schapen rond de zetel staan en herkauwden. Miskindir deed de prins de herdersmantel aan, zette hem de hoed op en reikte hem de staf. Het oudste schaap hield de toespraak en zei: 'Hoogheid, wij zullen nooit meer weglopen.' Sinds die tijd grazen er schapen in het paleis en Miskindir slaapt weer 's nachts op de divan.[3.]

Eykmans versie wijkt op het einde beslissend af van de tekst van Biegel: de prins trekt weg uit het paleis het land in en neemt de schapen mee. Hoewel Biegel zijn verhaal, en dan met name het einde, nooit bedoeld heeft als: het binnentreden in de hemel als beloning voor gehoorzaamheid aan de Heer, draait

Eykman de zaak om. Jesus begeeft zich onder de mensen, trekt weg uit het paleis.

> Ik heb de hele nacht niet kunnen slapen.
> Ik heb erover nagedacht.
> Ik heb niet voor een goede herder voor jullie gezorgd.
> Want zie je... ik wilde vragen... of ik
> er misschien bij mag horen... Dan kan ik herder zijn.
> Dat past me ook meer dan prins.
> Ik heb jullie nodig.
> Willen jullie?[4.]

Karel Eykman:

> In mijn taal heb ik altijd geprobeerd het bijzondere gewoon te maken, maar tegelijkertijd het essentiële door te laten klinken. De teksten van *Woord voor Woord*, maar ook de scenario-teksten van de televisiefilms

> *De man die zichzelf weggaf* en *De hond en de herder*, zijn zoveel mogelijk in gewone spreektaal geschreven. Vooral de verhalen van *Woord voor Woord*, en dat komt omdat ik op den duur wist hoe Aart Staartjes ze zou zeggen. Ik wist met welke intonatie, met welke lichte nadruk van zijn Amsterdams accent ook, en daarop schreef ik. Zo heb ik vooral spreektaal leren schrijven, en in latere boeken, zoals *De Gorterbuurt* en *Detectivebureau De Helpende Hand* is dat te merken; het fascineert me hoe je gewone spreektaal om kunt zetten in schrijftaal. Zo praat Kooiman, uit *Detectivebureau De Helpende Hand*, bijna uitsluitend in korte Amsterdamse regels, zoals: 'Kom ik boven, staan ik daar, zien ik....' enzovoorts. Dat vind ik heerlijk, en dat is bepaald iets anders dan een Amsterdams accent nabootsen door overal waar een z hoort te staan een s te schrijven. Probleem is wel dat je het pas goed begrijpt als je het hoort. Het lezen geeft soms moeilijkheden omdat je er geen fonetische suggestie bij kunt geven.

Niet alleen de stem van Aart Staartjes hoort wezenlijk bij de verhalen van *Woord voor Woord*, ook de tekeningen van Bert Bouman hebben een intieme relatie met de teksten van Eykman.

> De illustraties van Bert Bouman bezitten een mengeling van dingen uit onze tijd en figuren uit de bijbeltijd. Het is eigenlijk als bij de 'Vlaamse primitieven'. Dat naïve directe heeft Bert Bouman ook. Wat hij tekent gebeurt toen en nu. Het wordt aangevoeld kennelijk, ook door buitenlandse uitgevers, zelfs als wij dachten dat het hier en daar wat te 'hollands' was. Bijvoorbeeld in de Jordaan, waar Johannes doopte, daar drijft gewoon een klomp op het water. Als we het anders gedaan hadden waren we naar mijn gevoel modieus geworden. Bert vertelt in zijn tekeningen trouwens méé. Hij tekent dingen waarover ik niet meer hoef te schrijven. En als hij iets openlaat, dan vul ik hem weer aan met mijn tekst. De plaatjes en de tekst lopen door elkaar heen en vullen elkaar aan. Bert heeft trouwens de capaciteit dat hij iets in een tekening tot uitdrukking kan brengen, dat veel te zwaar zou overkomen, als je het onder woorden zou brengen.[5.]

Schrijven zonder rijinstructeur

In 1974 verscheen van Karel Eykman *De vreselijk verlegen vogelverschrikker*, een prentenboek met schitterende illustraties van Charles Donker, dat een jaar later bekroond werd met een Zilveren Griffel. Het gaat over de vogelverschrikker Paulus die door zijn verlegenheid totaal ongeschikt is om het land van de boer te beschermen tegen de vogels die het voorzien hebben op de graankorrels. Paulus komt niet verder dan een vriendelijke vermaning, een binnensmonds mompelen waar hij zelf nauwelijks in gelooft en de vogels trekken er zich dan ook niets van aan. Dat brengt Paulus in conflict met zichzelf. Welke kant moet hij kiezen? Die van de boer of die van de vogels? Maar ook de vogelverschrikkersschool brengt geen oplossing: Paulus is totaal ongeschikt voor zijn taak, en de boer wil hem wegdoen. Dan zijn het de vogels die de kant van Paulus kiezen en hem gezamenlijk wegvliegen naar het bos om daar de mensen af te schrikken.

De vreselijk verlegen vogelverschrikker is een beeldschoon

boek waarin het gevoel van verlegenheid, dat over het algemeen negatief wordt gewaardeerd, juist positief wordt benaderd: durf verlegen te zijn is de in speelse taal verpakte boodschap van deze parabel.

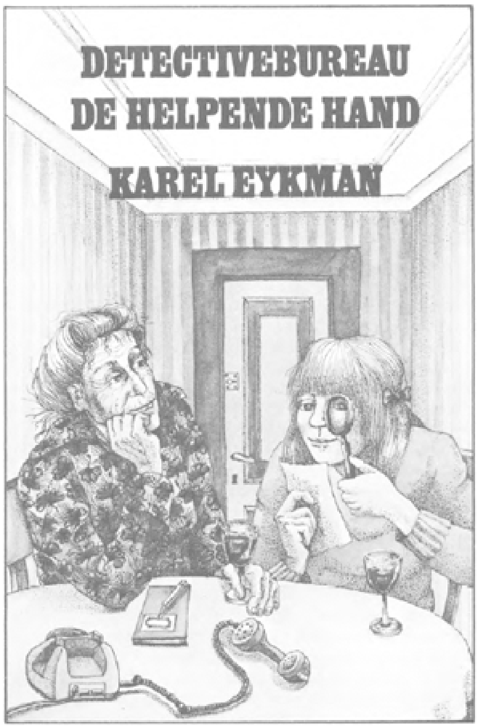
Karel Eykman:

> Je kunt *De vreselijk verlegen vogelverschrikker* als een boek zien waarin ik me heb losgemaakt van de bijbelverhalen. Het is nog wel heel duidelijk een parabel, met een boodschap ook, maar het is het eerste boek dat ik geschreven heb zonder de bijbel als inspiratiebron. Het deed me goed nu eens een keer een parabel te schrijven die niet van Jesus was gejat, maar steunde op mijn eigen ervaring met mijn verlegenheid. Overigens was het best moeilijk, net zoiets als voor het eerst zonder rijinstructeur in een auto rijden...

Na dit boek publiceerde Karel Eykman nog een aantal boeken waarin parabelachtige situaties voorkomen. Eén daarvan is het voor jonge kinderen bedoelde *De Allerallersterkste.* Een kleine jongen gaat fietsen en krijgt van moeder de waarschuwing mee goed uit te kijken voor auto's want ‘de auto is sterker dan de fiets’. En dat roept bij de jongen de vraag op: is er nog iets dat sterker is dan de auto? Een vrachtwagen, want die kan de auto èn de fiets dragen. En verder? Een kraanwagen, is die dan de allersterkste? Nee, want die kan met vrachtwagen, auto en fiets op een trein. En die trein kan op een schip. Is een schip dan het allersterkste? Dat schip moet bestuurd worden, anders heeft het allemaal geen zin. De jongen ontdekt dat zowel het schip als de trein, de kraanwagen en de vrachtauto, de auto en ook de fiets, nutteloze technische produkten zijn als ze niet bediend worden. En de bestuurder van de fiets is hijzelf! De relatie tussen de mens en zijn ‘bestuurbare’ omgeving komt in dit boekje helder tot uiting en *De Allerallersterkste* is te beschouwen als een variant van een verhaal dat in verschillende versies in diverse landen verteld wordt. Zo lijkt het boekje van Eykman kwa thematiek en uitwerking veel op het in Cuba verschenen kinderboek *Quién es al más fuerte?* waarin, behalve de trein en het schip ook nog een olifant en een walvis een rol spelen. Het Cubaanse boekje is verfraaid met grote krijttekeningen en is oorspronkelijk geschreven door de Russische schrijver Valeri Suslov.[6.]

Ook het Duitse boekje *Die Geschichte von Makamuk und Gaukuk*[7.] behandelt een vergelijkbare thematiek. Het gaat over twee eskimokinderen die een boompje gaan omhakken om hout te krijgen voor een vuur. Ze vechten om de bijl, maar het blijkt dat ze even sterk zijn. Iemand moet toch de sterkste zijn, vinden ze. Ze vragen het aan de vorst, die alles tot ijs kan maken, maar die verwijst naar de zon. En als de wolken er zijn is ook de zon machteloos. En de wind dan die ze kan wegblazen. Nee, toch niet, want de ijsbergen zijn veel sterker. Hoewel: een boom dringt met zijn wortels dwars door het ijs. En waarvoor zijn die twee kinderen ook al weer op weg gegaan? Precies.

Verhaaltjes met een cirkelstruktuur dus, gebaseerd op het principe van de herhaling, die waarschijnlijk verre bindingen hebben met volksvertellingen en -sprookjes. Trouwens, de drie hier genoemde boekjes zijn nauw verwant met het sprookje van de steenhouwer in de Max Havelaar van Multatuli. Al lijken ze kwa thema erg veel op elkaar, ze zijn heel verschillend uitgewerkt. Karel Eykman, ondersteund door tekenaar Joep Bertrams, heeft met *De Allerallersterkste* een prima versie gemaakt.



Omslag: Heleen van der Wusten

Omslag: Joep Bertrams

Allemaal samen kan beschouwd worden als een soort vervolg hierop rondom het thema solidariteit. Het bekende samen-staan-we-sterk-onderwerp met als locatie een berg zand op de stoep waar het heerlijk spelen is. Hoewel er natuurlijk altijd van die rotjochies zijn die dat willen verhinderen. Onderlinge onenigheid tussen de spelende kinderen maakt plaats voor gezamenlijk optreden tegen de spelverstoorder, en met succes. Herkenbaarheid en identificatie zijn in dit boekje groter, maar het is wat minder verrassend en puntig geschreven. Geestig zijn de tekeningen van Joep Bertrams die in steeds wisselend perspectief rondom de berg zand en de kinderen

draaien; de voorkant herinnert trouwens opvallend aan een historische prent...

Illustratie: Joep Bertrams

Het derde en laatste deel van deze kleine trilogie voor kleuters *Alles proberen* heeft weer een duidelijk parabelkarakter. Het is gebaseerd op het verhaal *Vernielen, dat leren is* van Bertolt Brecht dat te vinden is in *Me-ti*, *boek der wendingen*[8.]. In deze vertelling gaat het om het inzicht dat het goed is je eigen materiaal, je eigen werktuigen en instrumenten uit te testen - ook al gaat er daarbij iets kapot - omdat de basis van vernieuwing, vooruitgang is. Oftewel: je moet je dingen eigen maken voordat je er echt mee kunt leven; experimenteren om te kunnen veranderen. Bij Eykman wordt dat een verhaal over twee kinderen die een hut aan het bouwen zijn, maar het gereedschap daarbij volkomen ‘verkeerd’ gebruiken, bijvoorbeeld een zaag om een baksteen doormidden te krijgen. De ruzie die daardoor ontstaat wordt, door tussenkomst van een volwassene, in goede banen geleid en het besef dringt door dat experimenteren leuk en noodzakelijk kan zijn. Maar of dat moet leiden, als ze eenmaal hongerig aan tafel zitten, tot het smeren van een boterham met een beitel is weer een ander punt...

Alhoewel Karel Eykman veel verhalen en gedichten heeft geschreven die realistisch te noemen zijn - *De Gorterbuurt* bijvoorbeeld - is hij op zijn best als hij een combinatie hanteert van werkelijkheid en fantasie. Dat geldt vooral voor *Detectivebureau De Helpende Hand* dat wel uitgaat van herkenbare en realistische gegevens, maar door een voortdurende uitvergroting op een heel knappe manier realiteit en fantasie met elkaar vermengt. Het is een zowel inhoudelijk als technisch vakkundig verteld verhaal dat hier en daar parabelachtige trekken vertoont. Het boek gaat over het meisje Henriëtte dat de kerstvakantie doorbrengt bij haar oudtante Trip, een uiterst vitale en fantasierijke dame, en samen richten ze, omdat ze wel eens wat anders willen, een detectivebureau op. Binnen de kortst mogelijk tijd raken ze verzeild in een aantal maffe situaties. Na de eerste klanten - een jongeman die denkt dat ze een privé-massagehuis runnen en een vrouw die haar man, op verdenking van overspel, laat schaduwen terwijl hij simpelweg in alle rust met zijn treintjes wil spelen - worden ze door de Bijenkorf ingeschakeld om winkeldieven op te sporen:

> Ze werden geplaatst op de afdeling Onnodigheden. Ringetjes, dingetjes, schattige bloknootjes, snoezige bloknootomslagjes, doddige bloknootomslagklemmetjes, te gekke tasjes waar precies bloknoots met omslagklemmetjes in kunnen. Dat soort dingen werden het meest gestolen had mijnheer Personeel gezegd.

Illustratie: Jansje Fluit

Ze maken er een dolle boel van, spelen diefje met verlos en de kassa is de buutplaats voor heel wat 'dieven'.

Eykman steekt op een heel plezierige manier de draak met de opdringerige verkoopmethoden, zet kinderen aan het denken over eigendom en overdreven belangstelling daarvan, parodieert op het thema kunst onder het volk, en behandelt op een erg onconventionele wijze zaken als huizenspeculatie, geldlenen, het maken van winst, enzovoorts. Zijn taalgebruik is in dit boek van een bijna onmerkbare soepelheid, vol woordgrapjes, humoristische wendingen en verrassende overgangen.

Zijn stilistische vaardigheid houdt de aandacht konstant vast, ook al omdat hij de kunst verstaat, vergrotingen tot aan de grens van het absurdistische uit te schrijven, maar nooit vervalt in niet-funktionele uitweidingen.

Karel Eykman:

> Het is moeilijk te zeggen waarop dit verhaal gebaseerd is. In de tijd dat het idee ervoor ontstond was ik bezig te schrijven voor de *Seniorenshow*, en daarin had ik een heleboel scènes over grootouders en hun kleinkinderen verwerkt. Daarbij komt dat ik eens een schitterend verhaal van Brecht heb gelezen over een oude vrouw die niet voldoet aan de normen van het oud-zijn, en na haar zestigste opeens geld gaat uitgeven, naar de bioscoop gaat en zo, en dat heeft een behoorlijke indruk op mij gemaakt. Ik wilde in ieder geval een kind deel uit laten maken van de wereld van de volwassenen - daarom komen er behalve Henriëtte geen kinderen in voor - en tante Trip is een onaangepaste tante die nog voldoende weerbaarheid over heeft om het een hoop mensen moeilijk te maken. De bestaande normen op hun kop te zetten, het belachelijke ervan laten zien, de draak steken met conventies en nutteloze regels, dat zit er allemaal zo'n beetje in. Ik heb het boek geschreven tijdens mijn vakantie in Griekenland en uit een soort heimwee naar Amsterdam heb ik de locaties exact laten kloppen. Het was nog een hele toestand dat toen ik terugkwam de treinenwinkel waar Henriëtte en tante Trip die man treffen die zo graag met zijn treinen speelt, verplaatst bleek van de Da Costakade naar de Kinkerstraat, en ik naar de uitgever moest hollen om dat nog veranderd te krijgen. Het klopt allemaal tot op de vierkante meter. Door middel van namen van straten, parken, pleinen, winkels, musea enz. geef je het boek een realistische locatie, terwijl de gebeurtenissen en de mensen niet-realistisch zijn. Je krijgt dan een vermenging van werkelijkheid en fantasie, die ik bij het schrijven erg motiverend vind. En bij het lezen ga je je misschien afvragen: zou het tòch niet echt gebeurd zijn? Die verwarring, daar gaat het om.
>
> Ik ben er geloof ik in *Detectivebureau De Helpende Hand* voor het eerst in geslaagd om het realistische en het fantastische spannend ten opzichte van elkaar te verwerken. Ik vind het realismekriterium dat vaak gehanteerd wordt als het om jeugdboeken gaat te star; men wil boeken indelen òf in de realistische categorie, òf in de fantastische en voor veel mensen bestaat er geen tussenvorm. Waar het mij nou juist om gaat zijn realistische, actuele sprookjes waar een dosis dynamiet in verwerkt zit, gemaakt vanuit het principe: ik weet wel dat het niet zo gebeurt, maar het zou leuk zijn als... Dan zet je een emancipatorische fantasie in werking die gericht is op verandering van het bestaande en niet op het ontvluchten daarvan.
>
> De bijbelverhalen zijn een uitvalsbasis voor mij geweest, ik ben er nu een eind van weg, maar ik voel me allerminst een renegaat, ik verloochen dat werk niet. Ik heb er erg veel van geleerd. Wat ik aan de bijbelse parabels en andersoortige vergelijkingen heb overgehouden is dat je alleen voor kinderen moet schrijven als je ook iets te zeggen hebt, als je iets kwijt wil waar je mee zit, als je iets uit wil leggen of aan de orde stellen. In ieder geval: het moet ergens over gaan. Ik schrijf niet om kinderen zomaar bezig te houden, dat gebeurt al genoeg, dat soort boeken kan ik niet schrijven.

V.l.n.r. (staand): Fetze Pijlman, Willem Wilmink, Hans Dorrestijn, Jan Riem; zittend: Ries Moonen en Arie Rampen, op de grond: Karel Eykman.

Het schrijverscollectief

Het actuele gebeuren en het daarmee samenhangende levensklimaat worden door kinderen even sterk beleefd als door volwassenen. Annie M.G. Schmidt's liedje voor een klein meisje ‘Dit is het bos, waar grote mensen wonen; het is er boos, je hoeft er nog niet in’ stemt wel in met het verlangen van de ouders, maar gaat niet op voor het leven van hun kinderen. Het trekt een grens, waar géén grens meer is. Kinderen wonen al in het enge bos. Er is geen grens wél een onderscheid. De boosheid zit inderdaad bij de volwassenen, die doen alsof het enge bestaat. Het enge is, wat niet wordt verteld, maar weggelaten, gecensureerd, verdrongen. Het kind krijgt symbolen van een werkelijkheid aangereikt, die verder nergens aan bod komt, zodat ze te laat (of nooit) ontdekken, wàt in die gespeelde, geprefabriceerde of serieus gepresenteerde illusies ontbreekt. Een kind, dat de illusie van televisie nog niet kàn doorzien, wordt zo het slachtoffer van een volwassen censuur. Televisie is iets doodgewoons, is een werkelijheid en tegelijkertijd een exponent van het vertekenen, verdringen en ontwijken van de realiteit. Mensen zijn geen dieren; Ponds biedt geen droomkastelen; het nieuws biedt geen objectief, maar een zorgvuldig voorgesorteerd, illusoir beeld van de werkelijkheid. Er is dus alle reden om kinderen volstrekt ernstig te nemen als tijdgenoten, ook in het televisieprogramma.[9.]

Dit citaat van Wim Koole, directeur van de IKON-televisie, geschreven naar aanleiding van de gebundelde teksten van de programma's *Woord voor woord extra* en *Wat je zegt, ben je zelf* in de bundel *Met je kop onder lijn 11* (1971) is, zou je kunnen zeggen, Karel Eykman op het lijf geschreven. Vanaf het allereerste moment dat hij voor televisie ging schrijven heeft hij kinderen volstrekt serieus genomen en juist daardoor - eerst alleen, later samen met de auteurs van het schrijverscollectief - zulke prima programma's kunnen maken die een doorbraak betekenden op het gebied van de kindertelevisie. En daarbij zijn de programma's, van toen en van nu, er steeds op gericht individuele en maatschapplijke problemen in een dramatische vormgeving die aanspreekt en motiveert te brengen voor zowel kinderen als ouderen. De teksten die in *Met je kop onder lijn 11* bij elkaar zijn gebracht tonen aan hoe in samenwerking met kinderen thema's als emancipatie, oorlog en vrede, gezag, woonomgeving, spelen en opvoeden zijn uitgewerkt die een manier van televisiemaken hebben voorbereid waar later programma's als *De Stratemaker-op-zee-show* en de *J.J. de Bom-show* op voort hebben kunnen bouwen.

Naar aanleiding van één van de uitzendingen - een programma over oorlog en vrede, waarin kinderen van een Venrayse school die brieven hadden geschreven naar de minister van Defensie, op een aangrijpende manier oorlogje speelden en dat in 1972 in München bekroond werd met de *Prix Jeunesse* - vroeg de VARA aan Aart Staartjes om een kinderprogramma te maken. En dat is uiteindelijk *De Stratemaker-op-zee-show* geworden. Frans Boelen, als regisseur aan de VARA verbonden, had een hoop auteurs die geschikte teksten zouden kunnen leveren bij elkaar gebracht voor ‘Wij en de wereld’ - in de eerste fase waren het en zo'n kleine veertig - waaruit tenslotte het schrijverscollectief overbleef: Hans Dorrestijn, Karel Eykman (die onder het pseudoniem Hendrik Blaak voor de VARA werkte om niet de indruk te wekken dat hij door deze omroep zou zijn ‘opgekocht’), Ries Moonen, Jan Riem en Willem Wilmink. Een aantal van hen schreef al teksten voor verschillende televisieprogramma's of voor cabaret, maar het werken als groep, als collectief was ook voor hen nieuw.

Inmiddels is het schrijverscollectief uitgegroeid tot een unicum in de jeugdcultuur: actief zowel op het gebied van de literatuur (proza en poëzie), de televisie (programma's voor jong en oud), de muziek (liedjes, grammofoonplaten) en het onderwijs (leesmethoden). Waar het individualisme hoogtij viert in de vaderlandse literatuur met elkaar beconcurrerende schrijvers, waar de jeugdliteratuur over het algemeen niet over de grenzen van de eigen boekenproduktie wenst heen te kijken, daar mag het schrijverscollectief dat nu al zo'n tien jaar werkstukken van hoog niveau aflevert, het bewijs zijn dat gezamenlijke schrijfarbeid met behoud van individuele voorkeur en specialismen tot uitstekende literaire resultaten kan leiden. De stimulans die uitgaat van het gezamenlijk werken is blijkbaar zo groot, dat de laatste jaren de leden zich in individueel werk nadrukkelijker profileren zonder dat dit ten koste gaat van het collectief. En dat is het beste bewijs dat creatieve arbeid en collectiviteit uitstekend samen kunnen gaan.

Karel Eykman:

> Wij zijn er altijd van uitgegaan, en dat doen we nog, dat je geen aparte werelden moet creëren voor kinderen of ouderen. Volwassenen en kinderen moeten met elkaar in gesprek blijven, en daarom moet je voor kinderen geen gespreksthema achterhouden. Wat mij betreft is dat al begonnen bij *Woord voor Woord*, waar ik bepaalde gedeelten waarvan altijd gezegd werd dat die niet voor kinderen geschikt zouden zijn, nooit heb overgeslagen. Er mag geen onderwerp zijn dat uit de weg wordt

gegaan onder het valse argument dat ze daar nog niet aan toe zijn of dat het ze niet aan zou spreken. Het collectief heeft die visie nog steeds en is in de loop van de jaren alleen maar overtuigder geworden van die opvatting. Want ook wij zijn gegroeid, misschien kun je zeggen, als je bijvoorbeeld *De Stratemaker-op-zee-show* vergelijkt met de *J.J. de Bom-show* dat we harder zijn geworden, minder een blad voor onze mond nemen, er rechtstreekser voor uitkomen wat we kwijt willen.
In het begin was *De Stratemaker-op-zee-show* confronterend omdat er dingen aan de orde kwamen die weliswaar onder kinderen allang gemeengoed waren, maar die vertoond op een televisiescherm toch voor de nodige consternatie zorgden. Zoals bijvoorbeeld het *Poep-en-pies-menuet* van Hans Dorrestijn. Maar, en dat is best belangrijk, wij hebben altijd kunnen schrijven wat we wilden, nooit heeft men van bovenaf ingegrepen. Want dat is het goeie van de VARA: het is moeilijk om zendtijd te krijgen tussen zeven en acht, maar is het er eenmaal door dan kijken ze je ook niet meer op je vingers en kun je je gang gaan. Maar of we nu wel zo vreselijk taboedoorbrekend bezig zijn geweest, dat weet ik niet. Ik denk eerder dat we aangesloten hebben op ideeën die er al lang waren, maar dat de wijze van vormgeving nieuw was.
Met de *J.J. de Bom, voorheen de Kindervriendshow* hebben we voor een andere formule gekozen die afwijkt van *De Stratemaker-op-zee-show* en ook wel van *De Senioren -show* (Dat ik dit nog mag meemaken). Eerst werkten we vanuit een door ons vastgesteld thema, dat we op verschillende manieren gingen uitwerken afhankelijk van onze individuele kennis, ervaring en kwaliteiten. We vielen daarbij terug op bijvoorbeeld onze eigen jeugdherinneringen, waarbij het achteraf nog maar de vraag is of de jeugd van toen dezelfde is als die van nu, - of we gingen af op het gedrag van onze eigen kinderen, en de vraag dààrbij is of je hun ideeën en reacties als de gemiddelde kunt beschouwen, - of, en dat gebeurde ook wel, je gaat je eigen kinderlijkheid exploreren met het gevaar dat je over de hoofden van de kinderen heen op andere volwassenen gaat kankeren. Nou, al die mogelijkheden hebben we uitgeprobeerd en de resultaten waren vaak prachtig.
Maar nu, bij de *J.J. de Bom-show* gaan we uit van brieven van kinderen: de onderwerpen worden door kinderen aangebracht vanuit heel reëele situaties. Zij vertellen waar wij het over moeten hebben, en dat zijn geen abstrakte onderwerpen. Er zijn soms hartverscheurende brieven bij, naast natuurlijk reacties die blijk geven van herkenning; prima maar daar kunnen wij niet zoveel mee. Een heel ernstige brief van twee kinderen van zeven en acht, broertje en zusje, met de vraag: 'Waarom bestaan wij eigenlijk?'; of een keurig getypte brief van een kind dat schrijft: 'Mijn probleem is dat ik niet kan schrijven.' Ik probeer nu wat meer te doen aan een gerichte beantwoording van zulke brieven in *De Blauw Geruite Kiel*, de kinderkrant van *Vrij Nederland*, maar eigenlijk zou dat in de VARA-gids moeten gebeuren!
De *J.J. de Bom-show* is harder, radicaler, ook in het doorbreken van taboes, brengt de problemen minder verpakt en is - zie bijvoorbeeld de pittige monologen van Aart Staartjes als Hein Gatje - direkter op de mensen gericht.

We komen er ook duidelijker voor uit dat we kinderen niet als naïeve, lieve persoontjes beschouwen. Ook onder hen zijn krengen en klootzakken, net als onder volwassenen. We zetten in ieder geval niet het lieve kind tegenover de boze volwassene, en we worden dan ook kwaad als we te horen krijgen dat we toch zó achter het kind staan... We hebben de vreselijkste ruzies achter de rug over elkaars teksten, maar het wonderlijke is dat we elkaar enorm inspireren. Hoewel het soms ook nogal hard is, je hebt een tekst geschreven en je leest die op de vergadering voor en dan blijft het een tijd stil. Net iets te lang dus, en dan komt de kritiek los. Dat kan ertoe leiden dat je je oorspronkelijke tekst toch gaat herschrijven omdat je bijvoorbeeld te veel bent uitgegaan van je eigen ideeën, of omdat de stilistische vormgeving zwak is. Op die manier stimuleer en corrigeer je elkaar, iedereen brengt eigen thema's en eigen deskundigen mee, waar je gezamenlijk van kunt profiteren. Er ontstaat dan een soort proces van: als jij nou dit schrijft, dan zou ik dat kunnen doen, en dan kan hij met dat liedje aansluiten op die tekst van hem. Ik ben bijvoorbeeld niet zo sterk in eindgrappen maar dat kan een ander weer goed, Jan Riem is goed in slap-stick en Willem Wilmink blijft de beste liedjesschrijver. Je zou het ook zo kunnen zeggen: Willem Wilmink is de midvoor, Hans Dorrestijn kan op de rechter- en linkerflank heel onverwacht uikomen, Jan Riem en Ries Moonen zijn stevige middenvelders en ik sta opgesteld als vliegende keep, die overal kan inspringen waar het nodig is. En samen leggen we een aardig partijtje op de mat, juist omdat je tijdens het spel leert van elkaars discipline en ervaringen. Er is natuurlijk een spanning tussen individueel schrijven en het werken in een collectief, maar wat mij betreft werkt die spanning alleen maar positief. Het medium waarvoor je werkt als schrijver kan met zich meebrengen dat je gedwongen bent om met anderen samen te werken. Als je een televisieprogramma wilt maken heb je meer nodig dan alleen een serie teksten, andere mensen zorgen voor het decor, de kostumering, de regie, en je hebt natuurlijk de spelers. De ervaring dat een produkt door de inspanning en deskundigheden van verschillende mensen tot stand komt is heel belangrijk en is van invloed - in ieder geval bij mij - op mijn schrijversschap. Zo ben ik door te werken voor televisie, film, theater en radio vooral getraind in het gebruik van de montagetechniek. De oorzaak daarvan ligt ook in de praktische omstandigheid dat een televisieuitzending bijvoorbeeld exact aan tijd gebonden is: de *J.J. de Bom-show* duurt 24 minuten, het mag een halve minuut korter of langer, maar dan is het op. Je moet altijd kunnen inkorten, maar toch zo effectief mogelijk je inhoud vorm weten te geven. Bij de opbouw van een verhaal kun je dan tijd winnen door montagetechnieken toe te passen.
Een ander gevolg van het schrijven voor verschillende media is dat ik nooit beschrijvend te werk ga omdat ik uitga van een visualisering in een televisie- of filmbeeld of een tekening. Ik heb ook geen tijd voor natuurbeschrijvingen en zo. Toen ik *Detectivebureau De Helpende Hand* geschreven had stond nergens hoe Henriëtte en tante Trip er nu uitzagen. Deze manier van schrijven komt ook wel voort uit de angst kinderen niet lang genoeg te kunnen boeien. Ik wil hun aandacht vasthouden door constante afwisseling van spanning en ontspanning, serieuszijn en voor de gek houden, en ik krijg er steeds meer plezier in dat ik dat in mijn vingers krijg. Misschien kun je zeggen dat in *Detectivebureau De Helpende*

Hand die schrijfwijze te sterk is, dat voluit vieren dat ik eindelijk kan schrijven, dat uitproberen, kijken of ik dit of dat kan. Het had zelfs tot gevolg dat toen er in het laatste hoofdstuk twaalf mensen naar Brussel gingen, er aan het eind maar tien aankwamen. Dan heb je als schrijver je overzicht, je massaregie even vergeten.

De schoolleesboekjes

Karel Eykman en het schrijverscollectief hebben zich ook ingezet voor een vernieuwing van het leesonderwijs op de scholen. De boeken die zij in de loop van de jaren hebben geschreven: *De Gorterbuurt*, *Gritter en zijn vrienden* en *Om de hoek* zijn evenzovele aanvallen op de conservatieve leesmethoden die nog steeds op veel scholen gebruikt worden. En dat de boekjes die bij het leesonderwijs - (technisch lezen, begrijpend lezen, forum lezen, belangstellend lezen of wat dan ook) - gebruikt worden, over het algemeen zwaar verouderd zijn, bewijst Annerieke Freeman-Smulders, die in een uitstekend gedocumenteerd artikel: *De baard van Daantje*[10.] het volgende opmerkt:

> Op welk aspect men de leesboekjes ook onderzoekt, steeds weer blijkt de gemiddelde kwaliteit teleurstellend laag te zijn. De grote meerderheid bestaat uit bedenkelijke serieprodukten, die klakkeloos neergeschreven lijken, die eindeloos uitgegeven, gekocht, herdrukt en opnieuw gekocht worden. Want we zitten midden in een vicieuse cirkel; een vertegenwoordiger op een onderwijstentoonstelling zei me een tijdje geleden: ‘Vindt u die boekjes ouderwets? Ze lopen anders als een trein. En zolang scholen de boekjes kopen, houden wij ze natuurlijk op de markt!’

Waarmee weer eens duidelijk wordt, dat de zogenaamde educatieve uitgeverijen uiteindelijk commerciële maatstaven aanleggen bij de produktie van onderwijs- en leermiddelen, en dat inhoudelijke vernieuwing van het (lees)onderwijs zeker niet voorop staat. Pas nadat gebleken is dat er een flinke markt voor is - vanuit financiële overwegingen dus - zal men het beleid in meer progressieve zin wijzigen.[11.]

De konklusie van Annerieke Freeman-Smulders is navenant:

> Een en ander doet vermoeden dat sommige boekjes, nu nog aanbevolen voor het leesonderwijs, ouder zijn dan de leerkrachten die voor de klas staan. (...) Men kan zich afvragen of het verantwoord is om kinderen in een verplichte leersituatie te confronteren met het werk van dilettanten.

Karel Eykman:

> We hadden contact gekregen met Arie Rampen die de schoolleesboekjes *De Trapeze* verzorgde. Hij heeft die serie opgezet vanuit de idee dat gerenommeerde jeugdauteurs samen een verantwoorde bijdrage kunnen leveren aan de vernieuwing van het leesonderwijs. Dat was overigens in de tijd toen de ambitieuze schoolmeesters nog voor de leesboekjes zorgden. Ik heb samen met Frank Herzen en Paul Biegel voor *De Trapeze* gewerkt, resp. verhalen en liedjes.
> Toen Arie Rampen van Wolters-Noordhoff een nieuwe serie mocht opzetten heeft hij het schrijverscollectief ingeschakeld dat voor die

gelegenheid uitgebreid werd met Fetze Pijlman. In 1973 zijn we daarmee begonnen. Daaruit is de serie *Gritter en zijn vrienden* voortgekomen, die pas een paar jaar geleden is verschenen, zes deeltjes, be-

Illustraties: Jansje Fluit

doeld voor de middenklassen. De opzet was een serie voor kinderen die niet zulke geweldige lezers zijn, een hekel aan lezen hebben of kampen met leesmoeilijkheden juist door de invoering van leesniveau-groepen, om voor die kinderen verhalen en gedichten te schrijven die spannend zijn, emotioneel op hun niveau liggen, terwijl ze leestechnisch gezien aan de makkelijke kant zijn. Dus: verhalen en gedichten met woorden van niet meer dan drie lettergrepen, geen hoofd- en bijzinnen, of in ieder geval zo min mogelijk, onopvallende herhaling van woorden die misschien problemen opleveren, onderbroken door liedjes, een ruime opmaak veel illustraties en dat alles spannend en aantrekkelijk. Wat we met *Gritter en zijn vrienden*, maar ook met de andere boekjes willen proberen is de stigmatisering die uitgaat van het niveau-groepen-systeem voor wat betreft het lezen te doorbreken. Want zodra je kinderen gaat opdelen in de knappe koppen, de grijze middelmaat en de achterblijvers, dan ben je op een kwasi-moderne manier bezig een vorm van beoordeling en selectie toe te passen die atomiseert, kinderen als groep uit elkaar slaat en hen een bepaald stempel - goed, middelmatig, dom - opdrukt.[12.] We willen dat doorbreken, en ik heb ook de indruk dat de boekjes goed bruikbaar zijn omdat het leestechnisch niveau van basisschoolkinderen helemaal niet zo hoog is als over het algemeen gedacht wordt. En natuurlijk willen we ook inhoudelijk iets goeds brengen, geen *Oki-en-Doki* toestanden, een doorbreking van vastgeroeste rolpatronen, emotionele herkenbaarheid en het aanroeren van maatschappelijke problemen waar de kinderen in hun eigen omgeving, de straat, de buurt, mee te maken hebben of

Dit zijn Gritter
en zijn vrienden

krijgen. Want zowel *Gritter en zijn vrienden* als *Om de hoek* zijn gesitueerd in een buurt, die voor kinderen herkenbare personen en situaties kent. Gritter is de patat-man bij wie de kinderen regelmatig komen om naar zijn verhalen te luisteren, sterke verhalen over zijn tijd in China, over zijn avonturen met krokodillen of over zijn jeugd, weliswaar allemaal dingen die niet helemaal met de realiteit kloppen, maar ze zijn dan ook bedoeld om de fantasie te prikkelen.
De serie *Om de hoek* is meer per klas geschreven, is psychologisch beter opgebouwd en ook beter dóórgecomponeerd. Elk boekje heeft een bepaald thema. Zo is bijvoorbeeld Achmed, een Turks jongetje zo uitgewerkt dat er èn geen zielig geval èn geen overdreven held van gemaakt is. Zoals in *Gritter en zijn vrienden* de patat-man de vertrouwensfiguur van de kinderen is, zo hebben de groenteman en de fietsemaker diezelfde functie in *Om de hoek*, en de vader van Achmed vertelt hele mooie sprookjes. Ik heb er een keer uit voorgelezen in een klas met een hele rij Turkse kinderen. Iedereen vond het prachtig en de hele klas moest lachen, maar die Turkse kinderen zag je glimmen met een gezicht van: dat is nou van òns!
Iedereen in het collectief heeft kinderen uit *Gritter en zijn vrienden* en *Om de hoek* geadopteerd, zodat de karakters van de jongens en meisjes beter tot hun recht kunnen komen. Zo zijn Henk en Els uit *Gritter en zijn vrienden* van mij, en ik kan altijd zeggen - als we een bespreking hebben over hoe het een en ander vorm gegeven moet worden - dat zouden mijn Henk en Els nooit doen want ... Omdat het episodische verhalen zijn heeft iedereen, net als het werken voor de televisie, toch zijn eigen inbreng zonder dat het geheel daaronder lijdt.
We hebben in ieder geval erg ons best gedaan, maar toch zijn er veel scholen die de aanschaf van de leesboekjes niet aan durven. Enerzijds misschien omdat we de *Stratemaker -en-Bom*-mensen zijn maar ook wel omdat ze nog deeltjes van een oude methode hebben liggen en er niet zoveel geld beschikbaar is. Op lezingen op school heb ik het er wel eens over en dan hoor je vaak: ja, mij kan het niet schelen hoor, mijn kinderen thuis lezen ze ook, maar misschien dat sommige ouders toch bezwaren hebben... Ik vind dat een vorm van hypocrisie waar ik echt niet goed van word. Van deel 5 van *Gritter en zijn vrienden* worden aanmerkelijk minder boekjes verkocht omdat Hans Dorrestijn daarin een verhaal heeft geschreven ('Elly Niemeyer') waarin een bloot meisje voorkomt. Het is een ontroerend liefdesverhaal, maar blijkbaar mag dat niet op school. Dat bedoel ik dus.

Via Pauline Heinsius, Eykmans vrouw, kwam hij in 1973 in contact met de Rooie Vrouwen van de PvdA, die hem vroegen verhalen voor het onderwijs te schrijven over onder andere het rolgedrag van jongens en meisjes. Zij drongen er op aan geen ingewikkelde parabelachtige verhalen te schrijven, maar dagelijkse situaties met veel mogelijkheden voor identificatie. Uit die opdracht is *De Gorterbuurt* ontstaan, korte verhalen waarin allerlei thema's, zoals woon- en werksituatie, spelen en verkeer in de wijk, rolpatronen en sexualiteit, onderwijs en ouderparticipatie, gastarbeiders en staken, huishoudgeld en verdienen, ruzie en vriendschap, aangereikt worden. Opzettelijk worden deze thema's niet uitgewerkt omdat de verhalen bedoeld zijn om in het onderwijs als discussiemateriaal gebruikt te worden bij themalessen of kleine projecten. Opnieuw spelen gewone kinderen uit een herkenbare buurtsituatie de

hoofdrol die ontdekken dat het mogelijk is, als je maar wil, om in verschillende situaties verandering te brengen.

In een artikel in *Uitleg*, het blad van het ministerie van Onderwijs, zegt een van de Rooie Vrouwen, Marijke Wutrich over het gebruik van de verhalen in de klas:

> De school is autonoom in de keuze van lesmateriaal. Wij trachten nu door middel van oudercommissies de aandacht te vestigen op *De Gorterbuurt.* Het is goed materiaal waarop voortgebouwd kan worden en waarin alle elementen van het onderwijs terug te vinden zijn. Denken we hierbij aan taal (verslag maken), rekenen (berekenen van bijvoorbeeld het aantal voor- en tegenstanders van de actie), aardrijkskunde (planologie), geschiedenis (historische groei van De Gorterbuurt en wijdere omgeving), tekenen (schetsen van oversteekplaats of trapveldje), gymnastiek (eveneens geënt op situaties uit de boekjes) en handenarbeid (het maken van maquettes e.d.).[13.]

Bepaalde rechtse delen van het christelijk onderwijs reageerden afwijzend op *De Gorterbuurt*, met name het *Nederlands Dagblad* schreef een furieus stuk tegen Karel Eykman. En passant werd hem verweten een afvallige te zijn, een dominee die in de zondige realiteit en de normloosheid is verdwaald omdat hij zich niet ondergeschikt maakt aan de normen van het Woord van God. Het artikel krijgt hilarische allure wanneer men in een citaat het woord *godsamme*, dat Eykman gebruikt als voorbeeld van een onschuldige krachtterm die kinderen veel gebruiken, vervangt door: *(kernachtige vloek, red).* Want hoe was het ook al weer?

> Wat (...) te noteren valt, is dat de minister het project Rooie Vrouwen-Eykman-Sjaloom blijkbaar belangrijk genoeg heeft geacht om het door middel van een publicatie in *Uitleg* onder de aandacht van het hele onderwijsveld te brengen. Meneer van Kemenades befaamde leuze: 'Meer mensen mondig maken', krijgt opeens een extra dimensie: 'meer mensen vuilbekken maken'. (...) Zeker als dominee kan hij (Karel Eykman dus, pvdh) weten dat de zondige werkelijkheid van deze wereld vervangen is door een hogere geheel nieuwe werkelijkheid: nl. dat Jesus Christus de zonde heeft overwonnen en Heer is van deze wereld. Dat zal kinderen in leesboekjes duidelijk gemaakt moeten worden.[14.]

Karel Eykman:

> Ja, er zijn zelfs kamervragen naar aanleiding van die publicatie in *Uitleg* gesteld, voortkomend uit de angst dat *De Gorterbuurt*, geschreven door iemand met socialistische principes, een verderfelijke invloed zal uitoefenen binnen het onderwijs. Protesten dus, waarbij het woord indoctrinatie ettelijke keren werd genoemd. Maar er wordt gemakshalve vergeten dat de christelijke indoctrinatie zonder enige moeite plaatsvindt. Als ik op scholen kom, dan beginnen ze er vaak over, en dan vraag ik: wijs dan eens aan waar er precies geïndoctrineerd wordt? Waar staat dat dan? Maar je ziet ze om de brei heen zwemmen en uiteindelijk blijkt dat ze de kleine lettertjes bedoelen ergens vooraan in de eerste druk, waar gezegd wordt dat de tekst geschreven is in opdracht van de Rooie Vrouwen. Blijkbaar mag je een dergelijk prima initiatief niet vermelden, want dan is het indoctrinatie, da's toch te gek!
> Op een christelijke Pedagogische Academie waar ze de kinderbijbel al moeilijk vinden want dat is niet historisch verantwoord, kwamen ze met

argumenten als: kinderen kunnen dat niet begrijpen, ze vinden het ook niet leuk en ze willen het ook helemaal niet. Door zo'n argumentatie

> kan ik uit m'n vel springen. Geen woord over de aardrijkskunde en geschiedenisboekjes en hoe díe indoctrineren, maar wel al volop bepalen wat kinderen moeten begrijpen en wat ze leuk moeten vinden. Achttien, negentien jaar, en al helemaal schoolmeesters.

Via de taal wordt kinderen een hoop geleerd van wat wel en niet mag. En het gaat eigenlijk niet om een woord als *godsamme* maar meer over de eng-pedagogische achtergrond van een verbod daarvan; waarden en normen, oordelen en gedragingen worden op die manier bijna onmerkbaar aangeleerd. Maar dat hoort zo, dat heeft niets met indoctrinatie te maken, dat is opvoeden.

Ouders: Kind toch wat een taal,
zoiets wil ik niet horen!
Ben je nou helemaal, dat
doet pijn aan mijn oren!
Ben je nou helemaal, je bent
hier niet in een achterbuurt!
Als je doorgaat zo te praten,
word je naar je kamertje gestuurd.
Kind: Heb ik iets verkeerd gezegd,
was 't weer niet zoals het hoort?
Ik heb alleen maar uitgelegd
dat ik blij was.
Is dat slecht?
Ik had zo gauw geen ander woord.

Dat is de tekst van een liedje dat Karel Eykman schreef voor *Kind toch, wat een taal!* een in opdracht van de CPNB voor de kinderboekenweek van 1976 geschreven kindercabaret, dat uitgevoerd werd door de groep Potvoordrie. Onderdrukking van de taalcreativiteit van kinderen door volwassenen was één van de onderwerpen die in dit cabaret aan de orde werden gesteld.

Het schrijverscollectief maakte in datzelfde jaar ook het kinderboekenweekgeschenk *Het verdwenen plakboek* waarin op een schitterende wijze met allerlei taalvormen wordt gespeeld. Alle mogelijke taal- en tekensystemen over de hele wereld - van de gebarentaal van de Indianen (Karels aandeel in het boek) tot de internationale morse code - zijn in het verhaal verweven. Het meisje Koos raakt het plakboek van de meester kwijt en gaat op zoek om het terug te vinden. Vooral de vormgeving van het boek, waarvoor Fiel van der Veen verantwoordelijk is, springt door een aanstekelijk knip-en-plak-werk erg op de voorgrond. Het is trouwens een boek dat tussen de regels door nog een hoop informatie doorgeeft en daardoor uitstekend geschikt is voor gebruik in het onderwijs. Dat geldt zeker voor de uitgave *100 jaar geleden*, opnieuw door het schrijverscollectief in samenwerking met Fiel van der Veen, in mei 1979 als boek van de maand verschenen. Het is een gedramatiseerde documentaire over de werkelijkheid van de periode van 1860 tot 1870, vertelt aan de hand van de lotgevallen van Claartje Haas, dochter van een Friese Veenarbeider, die achtereenvolgens in Heerenveen, in de arbeidersbuurt De Krim in Enschede, als hulpje aan boord van een beurtschipper en in de kelderwoning van de Amsterdamse Jan Hamer van alles meemaakt zodat kinderen van nu inzicht krijgen in de leefomstandigheden van kinderen van toen. Het laat de armoede zien in de plaggenhutten van Friesland, de uitbuiting in de Twentse textielfabrieken en de

tegenstelling tussen rijk en arm in Amsterdam; het geeft inzicht in de relatie tussen onderwijs en armoede, rijkdom en macht, arbeid en verzet, en wat vooral zo belangrijk is: de

persoon van Claartje is het levendige middelpunt van spannende, informatieve en treurige gebeurtenissen waardoor de historische gegevens ongemerkt tot de verbeelding gaan spreken. Het boek is een literaire en historische verbeelding van een periode die in de traditionele geschiedenisboeken op de basisschool òf wordt verzwegen òf zwaar wordt onderbelicht, maar die heel wezenlijk is omdat daarin een klassebewust proletariaat ontstaat.[15.]

Omslag: Bert Bouman

Karel Eykman:

> Iedereen van het collectief heeft vanuit zichzelf enorm veel ingebracht voor dit boek, daarom is het ook zo'n rijk boek geworden omdat er allerlei elementen inzitten waar je op je eentje niet aan toegekomen zou zijn. Zo heeft bijvoorbeeld Fetze Pijlman gezorgd voor de stukken die in Friesland spelen, de flash-backs die hier en daar terugkomen; Willem Wilmink heeft het Twentse gedeelte voor zijn rekening genomen en het leven in een rijke grachtenhuisfamilie is van mij omdat ik de sfeer van huis uit ken. Willem Wilmink heeft de eindredaktie gedaan en er voor gezorgd dat je nergens meer de lassen ziet tussen de verschillende stukken. Het is een boek, kun je zeggen, in de Brechtiaanse traditie: meer aandacht voor de omgeving dan voor de psychologische uitdieping van de persoon. Hoewel het wel vanuit het point-of-view van Claartje is geschreven en de wereld wordt getoond zoals zij die ziet. Ik vind het, ondanks het feit dat je er best kritiek op kunt hebben, een prachtig boek, waarvan de voordelen, namelijk de rijkdom aan gegevens die op die manier bij elkaar zijn gezet, opweegt tegen het nadeel dat het misschien wat brokkelig is en het de emotionele kant van Claartje wat aan de buitenkant laat. We hopen erg dat het als leer-leesboek in het onderwijs gebruikt zal worden.

Illustratie: Bert Bouman

De blauw geruite kiel

Sinds enkele jaren maakt Karel Eykman, samen met Aukje Holtrop, *De Blauw Geruite Kiel*, de inmiddels wijd en zijd bekende kinderkrant van *Vrij Nederland* elke week opgenomen aan het eind van de bijlage. Het is een opmerkelijke krant die sterk afwijkt van wat gemiddeld aan kinderrubrieken in dag- en weekbladen verschijnt. De opvattingen van het schrijverscollectief in het algemeen en Eykman in het bijzonder voor wat betreft het schrijven voor kinderen en de relatie tussen de wereld van de volwassenen en die van de kinderen, expliciteren zich de laatste tijd steeds duidelijker in de kolommen van deze wekelijkse krant. In die zin is *De Blauw Geruite Kiel* te beschouwen als een voortzetting van een ontwikkeling die van *De Stratemaker-op-zee-show* naar de *J.J. de Bom-show* loopt; met name in het laatste jaar is het informatieve karakter van de kinderkrant sterker geworden - zonder dat dit afbreuk heeft gedaan aan het belletristische gedeelte ervan - worden kinderen directer aangesproken door beantwoording van brieven en is het aantal rubrieken uitgebreid.

De Blauw Geruite Kiel is een volwassen krant, een wekelijks

tijdschrift dat wel heel ver af staat van de kneuterigheid van *Piepschuim* (De Volkskrant) of *Achterwerk* (VPRO-gids), kinderhoekjes waar het jonge volkje zich te buiten mag gaan aan ingezonden raadsels, moppen, oproepen, besprekingen en briefjes onder het toeziend oog van een hoogst verantwoordelijke redactrice die voor deze wekelijkse gelegenheid gepromoveerd is tot kinderjuf. Met andere woorden: het meerendeel van de kinderhoekjes in allerlei kranten - met uitzondering misschien van *De Kleine Krant* van Trouw en *De Kinderkrant* van Het Algemeen Dagblad, die af en toe heel zinnige afleveringen hebben - ademt de sfeer van de geïsoleerde speeltuin waar kinderen zich naar hartelust mogen uiten, maar waar zich de volwassenen niet laten zien. Waarschijnlijk vanuit het tamelijk valse idee dat kinderen vooral zichzelf moeten zijn en zich vrijelijk moeten kunnen ontplooien zonder welke dwang dan ook, maar ook wel omdat het gewoon het makkelijkste is, worden ze op die manier naar een uithoek van de actualiteit gedrongen. De kinderwereld en die van de ouderen is strak gescheiden. Zoals er vroeger nog een aparte vrouw-en-kind-pagina was, zo is nu de kinderrubriek nog altijd een uiting van hoe ouderen tegen kinderen aankijken: de beschermende arm van de pedagoog, het opkomen voor het kind door het te willen afzonderen van de boze wereld. Maar ondertussen wordt wel vergeten dat de werkelijkheid anders is.

Op het gebied van de kindertijdschriften in Nederland is misschien alleen het blad *Kris-Kras* (1954-1966) te vergelijken met *De Blauw Geruite Kiel*, maar dan waar het gaat om het serieus nemen van kinderen. *Kris-Kras* was een enigszins elitair en literair blad waar geen politieke en sociale actualiteit in te bekennen was en dat is het grote verschil met *De Blauw Geruite Kiel.* Maar het heeft van het begin tot het eind volgestaan met werk van volwassenen, jonge auteurs die de basis hebben gelegd voor de huidige jeugdliteratuur, en die door middel van hun werk met kinderen in gesprek wilden komen. *De Blauw Geruite Kiel* zet die traditie, aangepast aan deze tijd, op een voortreffelijke manier voort.

Karel Eykman:

> We hebben voordat we met *De Blauw Geruite Kiel* begonnen uitgebreide discussies in de redactie gevoerd over wat we met de krant wilden. Het komt erop neer dat we kinderen deelgenoot willen maken van wat ons bezighoudt in deze wereld, en daarbij gaan we ervan uit dat dat wezenlijk geen andere wereld is dan die waarin kinderen leven. Hen betrekken bij wat er om je heen gebeurt, dat is een belangrijk uitgangspunt, in ieder geval niet doen alsof ze daar nog niet aan toe hoeven zijn.

Je hoort wel eens argumenten tegen *De Blauw Geruite Kiel*, zo van: vinden kinderen dat nou leuk, al dat gedoe rond die Sjah en die Ayatolla? Nee, allicht niet, zou mooi zijn als ze dat wèl leuk vinden, maar ze willen er gewoon iets van weten en daar gaat het om. We kiezen ook geen specifieke kinderonderwerpen, zo die er al zijn, of iets waarvan we denken dat wel aan zal spreken, een leuke kaping of zo. In het begin is er sprake van geweest dat de kinderkrant uitscheurbaar zou zijn, of apart éénmaal per vier weken zou verschijnen. Daar heb ik me altijd tegen verzet, net zo goed als tegen een aparte lay-out. Geen kinderlijke opmaak met gekke lettertjes en zo, alsjeblieft niet!
Kinderen maken zich ook zorgen om die zogenaamde volwassen-problemen, dat merken wij uit de brieven die we van hen krijgen via de *J.J. de Bom-show*, daar kun je niet omheen. En je mag er gerust rekening mee houden dat kinderen aan hun angsten over wat ze om zich heen zien, geen uiting kunnen geven door mee te lopen in demonstraties, door links te stemmen of acties op te zetten. In plaats van het zover te laten komen dat het allemaal

een onoverzichtelijke emotionele bedreiging is, die als een verlammend spookbeeld over hen heen hangt, is het belangrijk dat je opiniërend bezig bent, ze handvaten geeft waarmee ze overeind kunnen blijven. Dat is ook wat socialistische opvoeding zou moeten zijn; kinderen niet het beginselprogramma van een of andere linkse partij uit het hoofd laten leren, maar ze critisch inzicht leren ontwikkelen zodat ze weten wat er aan de hand is, en op basis daarvan zelf beslissingen kunnen nemen.
Het werk voor de kinderkrant is heel erg op de actualiteit gebaseerd. Je leest dinsdags iets in de krant, je maakt je er kwaad over, tikt het uit en de volgende week is het gepubliceerd. Dat is een heel andere werkwijze dan jarenlang trekken om een opdracht bij de televisie of de film, dan een half jaar werken om het opgenomen te krijgen, en dan nog drie maanden moeten wachten tot het uitgezonden wordt. Je moet direct reageren en daardoor kun je ook meer van jezelf kwijt. Ik schrijf over mijn eigen twijfels, zoals ik dat indertijd al deed bij *Woord voor Woord*, ook toen al vroeg ik aan de kinderen: hoe denken jùllie er nou over? En dat hebben we met het collectief ook steeds gedaan als we het hadden over bijvoorbeeld eenzaamheid of angst, dan waren we met onze eigen eenzaamheid en onze eigen angsten bezig en vroegen kinderen hoe zij dat beleefden. In de kinderkrant, trouwens ook al in de *J.J. de Bomshow*, proberen we psychische problemen niet te isoleren van de maatschappelijke omgeving waarin het kind leeft. Ook de literaire kant vind ik heel belangrijk. Hoewel het kinderen een zorg zal zijn wil ik graag dat *De Blauw Geruite Kiel* een soort podium wordt voor jonge auteurs om iets uit te proberen. Daar ligt ook de overeenkomst met *Kris-Kras*: forum willen zijn voor een nieuwe generatie schrijvers. Eerst wilde ik grote namen, maar nu stimuleer ik mensen die niet zo vooraan staan, maar wel goed bezig zijn. Auteurs als Imme Dros, Dick Walda, Piet Berends, Liesbeth van Lennep, Peter van Gestel, Ivan Wolffers, Leendert Witvlied, Trude de Jong, Rindert Kromhout van der Meer en anderen hebben bij ons een plek gevonden en zijn allemaal met een boek gekomen dat eerst geheel of gedeeltelijk in de kinderkrant is verschenen. Wij hebben nu vijf pagina's, dus ook kwantitatief gaan we er op vooruit. We weten dat de krant veel door kinderen en door volwassenen wordt gelezen. Er komen steeds meer scholen die de kranten bewaren en in een archief opslaan om bij allerlei lessen te gebruiken. En dat is precies wat we willen.
Ik heb een nieuw boek geschreven dat teruggaat op mijn ervaringen tijdens de puberteitperiode met het maken van een schoolkrant. In die tijd ontdekte ik mezelf en mijn mogelijkheden in het schrijven voor dat krantje. Het is een verhaal over drie kinderen, alledrie uit een verschillend milieu, die op een middelbare school zitten en met een schoolkrant aan de slag willen, maar in conflict komen met de rector en de ouders om eigenlijk simpele zaken. Je hebt in die tijd allemaal dingen tegelijk uit te vechten; met jezelf, met je vrienden, met meisjes, met je ouders, met de leraren, en in elk gevecht zit iets van: als ik nou toegeef dan word ik m'n verdere leven behandeld als een ondermaats scholiertje. Een simpel verbod om een bepaalde tekst in de schoolkrant af te drukken betekent hemel en hel en de hele wereld wordt erbij gehaald, tot de rechten van de mens toe. Maar ze hebben wel gelijk natuurlijk, die kinderen. Alles is op die leeftijd een testpunt, en op die momenten zie je of iemand voor de rest van zijn leven de dingen zal slikken of niet. Waar ligt die grens dat

je zegt: nu pik ik het niet meer, daar gaat het eigenlijk over. En dat is razend belangrijk, want het kan betekenen dat je de smaak van het verzet blijft houden.
Alles wat ik uit lafheid heb nagelaten gedurende mijn schooltijd, heb ik met dit verhaal nou eindelijk eens ingehaald. Ik heb geprobeerd heel dicht bij de emotie te komen, recht voor z'n raap, niet meer met omwegen vol grapjes of parabels. En toch is het geen spectaculair boek, want er gebeurt helemaal niet zoveel in, geen grootse ontsnappingen of wilde achtervolgingen. Bij grote groepen zal het wel niet aanslaan, maar dat interesseert me minder. Ik vond dat het een keer geschreven moest worden. Het is het meest persoonlijke boek dat ik geschreven heb.
Een mens moet trouw zijn aan zichzelf, dat is steeds de inhoud geweest van alles wat ik heb geschreven. Je moet je niet verraden aan leuzen, aan kreten, aan dingen die je niet eigen zijn. Eigenzinnigheid trekt me, en dat vind je overal terug in mijn werk, in de bijbelverhalen uit *Woord voor Woord* tot in mijn werk voor *De Blauw Geruite Kiel.* Ik blijf kinderen via een hoop kanalen benaderen, de jongeren met *De film van Ome Willem*, de ouderen met de *J.J. de Bom-show* of *De Blauw Geruite Kiel*; en als het zo niet lukt dan via de schoolboekjes. Er zit een bezetenheid achter om met kinderen over die eigenzinnigheid te kunnen praten. Want ik schrijf vooral om achter mezelf te blijven staan.

Beknopte bibliografie Karel Eykman (geb. 1936)

Voor volwassenen:

1961	*Francois Villon*, De Bezige Bij.

Voor kinderen:

1969	*De werksters van half vijf en andere gelijkenissen*, Thomas Rap (Herdruk 1973, De Harmonie), tek. Peter Vos.
1969	*Het Begin*, Moussault, tek. Bert Bouman.
1969	*Noach*, Moussault, tek. Bert Bouman.
1971	*De nieuwe stad*, Moussault, tek. Bert Bouman.
1971	*Zo moet het kunnen*, Voorhoeve, tek. Bert Bouman.
1973	*De jongen en het meisje*, Moussault, tek. Bert Bouman.
1973	*De eerste mensen*, Moussault, tek. Bert Bouman.
1973	*Ruth en Boaz*, Voorhoeve, tek. Bab Siljee.
1974	*De vreselijk verlegen vogelverschrikker*, De Harmonie, tek. Charles Donker. Zilveren Griffel in 1975.
1976	*De Gorterbuurt*, deel 1 (De oversteekplaats), Sjaloom, tek. Jansje Fluit.
1976	*De Gorterbuurt*, deel 2 (Het plantsoen), Sjaloom, tek. Jansje Fluit.
1976	*Woord voor Woord*, deel 1 (Het Oude Testament), deel 2 (Het Nieuwe Testament), Zomer en Keuning, tek. Bert Bouman.
1977	*De liedjes van Ome Willem*, De Harmonie, tek. Cies Hessels.
1977	*De Allerallersterkste*, Sjaloom, tek. Joep Bertrams.
1978	*Detectivebureau De Helpende Hand*, De Harmonie, tek. Heleen van der Wüsten.
1978	*De Gorterbuurt*, deel 3 (Jarig), Sjaloom, tek. Jansje Fluit.

1979	*De Gorterbuurt*, deel 1, 2, 3, m.m.v. Aukje Holtrop en Marjo van Soest, Sjaloom, tek. Jansje Fluit.
1979	*Het verhaal van Johannes en wat hij zag in zijn dromen*, Zomer en Keuning, tek. Bert Bouman.
1980	*Alles proberen*, Sjaloom, tek. Joep Bertrams.

Werk voor theater en televisie:

1965	*Het manifestival.* (musical).
1966	(tot 1976) *Woord voor Woord*, uitgezonden door het IKON.
1971	*Jona*, musical, uitgezonden door het IKON.
1971	*Charley Chauffeur*, toneelstuk, gespeeld door toneelwerkgroep Proloog. NVSH.
1971	*Wat je zegt dat ben je zelf*, uitgezonden door het IKON.
1971	*Zoals gezegd door*, schrijversportretten van o.a. Martin Buber, Kierkegaard, Piet Paaltjens, Jeremia en Domela Nieuwenhuis, uitgezonden door het IKON.
1971	*Klauns*, *kinderen*, *klauns*, toneelstuk, gespeeld door toneelgroep Caroussel.
1973	*Spaanders*, n.a.v. een conflict op een kerncentrale, uitgezonden door het IKON.
1974	*Demetrius*, *de zilversmid*, uitgezonden door het IKON.
1975	*De man die zichzelf weggaf*, naar het boek van Gordon Shephard, uitgezonden door het IKON.
1976	*De hond en de herder*, uitgezonden door het IKON.
1976	*Kind toch*, *wat een taal!* kinderboekenweekcabaret, gespeeld door cabaret Potvoordrie.
1977	*Beer of geen beer*, uitgezonden door het IKON.

1978	*De aardewerkers en de rovers*, naar een boek van Jochen Unbehaun, uitgezonden door het IKON.
1979	*Alles is niks*, naar het boek Prediker, uitgezonden door het IKON.
1980	*Kouwe Kunstjes*, uitgezonden door het IKON.

Met anderen:

1972	(tot 1975) *De Stratemaker-op-zee-show*, tv-serie, uitgezonden door de VARA.
1976	(tot 1977) *Dat ik dit nog mag meemaken* (Senioren-show), uitgezonden door de VARA.
1974	(tot nu) *De film van Ome Willem*, tv-serie, uitgezonden door de VARA.
1973	(tot 1974) bijdragen aan: *Wij en de wereld*, uitgezonden door de VARA.
1975	(tot 1976) bijdragen aan: *Panorama-woensdag-show*, uitgezonden door de VARA.
1979	(tot nu) *J.J. de Bom 'voorheen de Kindervriend'*, tv-serie, uitgezonden door de VARA.

Boeken met anderen:

1971	*Met je kop onder lijn 11* (met Karel Deurloo, Germaine Groenier, Aukje Holtrop, Trudy van Keulen, Wim Koole en Aart Staartjes), NVSH.
1975	*De Nieuwe Trapeze*, Deel A (met Frank Herzen), Deel C (met Paul Biegel), Wolters-Noordhoff.
1976	*Het verdwenen plakboek*, kinderboekenweekgeschenk, met het schrijverscollectief, Ploegsma.
1973	*De Stratemaker-op-zee-show*, met het schrijverscollectief, Born.

1977	(tot 1979) *Gritter en zijn vrienden* 1, 2, 3, 4, 5, 6; met het schrijverscollectief, Wolters-Noordhoff.
1977	(tot 1979) *Om de hoek* (de avonturen van Noor, Achmed, Tineke en de kinderen om de hoek), 5 deeltjes (meer deeltjes zullen volgen), Bekadidact.
1979	*100 jaar geleden*, boek van de maand 1979, Kosmos.

Werk op grammofoonplaten:

1971	*Jona*, Gooi en Sticht.
1972	*Woord voor Woord*, Inelco.
1973	*De Stratemaker-op-zee-show*, (1) (met anderen), Decca.
1974	*De Stratemaker-op-zee-show*, (2) (met anderen), Decca.
1975	*Eric Engerd vertelt griezelverhalen*, (met anderen), Dureco.
1976	*Dat ik dit nog mag meemaken*, (met anderen), Philips.
1976	*De film van Ome Willem*, (met anderen), Philips.
1978	*Alles is niks*, Hervormde Jeugd Raad.
1978	*De film van Ome Willem* (2) (met anderen), Philips.
1979	*Joost Prinsen: Aan lager wal*, (met anderen), Polydor.
1979	*J.J. de Bom*, *voorheen 'De Kindervriend'*, (met anderen), Polydor.

Enkele artikelen van Karel Eykman:

- *Over het verraad van kinderbijbels*, Voorlopig, juli/aug., 1972.
- *Open brief aan mijn dochter*, Voorlopig, juli/aug. 1973.
- *Progressieve kinderboeken: wat is dat?*, Buiten het Boekje nr. 10, NBLC, 1977.

  Een verkorte versie van dit artikel verscheen in Vrij Nederland, boekennummer, 22-10-1977.
- *Tekeningen zonder eerbiedige afstand*; een In Memoriam voor de illustrator Bert Bouman. Vrij Nederland, 6-10-1979.
- regelmatig publiceert Karel Eykman in *De Blauw Geruite Kiel*, de kinderkrant van Vrij Nederland, waarvan hij samen met Aukje Holtrop en Marjo van Soest de redactie voert.

Enkele artikelen over Karel Eykman:

- *Het is erg gezond om voor kinderen te schrijven*, Marjo van Soest, De Nieuwe Linie, 15-10-1975. (interview).
- Jan Paul Bresser, Karel Eykman: *Bewust partij kiezen voor kinderen*, *daar gaat het om*, De Volkskrant, 13-10-1976. (interview).
- Boudewijn Paans, *Moderne dominee... maar toch*, VPRO-gids nr. 5 1977. (interview).
- *Huidige lesmodellen zijn onwerkelijk en zoetsappig*, (Over De Gorterbuurt), Uitleg, maart 1977.
- *Over bijbelverhalen*, *de IKON*, *Rooie Vrouwen*, *gevloek en het ministerie van onderwijs*, Nederlands Dagblad, 12-3-1977.
- Drs. Zandrie Albada en Cor van der Burg, *Woord voor Woord*, Verkenningen op het gebied van de jeugdliteratuur, nr. 7, 1976-1977.
- Theo van Dun, *Karel Eykman aan het woord*, (over Woord voor Woord), School en Godsdienst, nr. 4, mei 1978. (interview).
- Arno Wamsteeker, *Interview met Karel Eykman*, Luisterwijzer, KRO, maart 1979.
- Piet Mooren, *Het eerste decennium van een kollektief*, (over het schrijverscollektief), En nu over jeugdliteratuur, april 1979.
- Gerda de Visser, *Stiekum ondergronds bezig zijn*, Boekenkraam nr. 3, januari 1980. (interview).

- Het NBLC stelde een documentatiemap over Karel Eykman samen: 2e jrg., 1978, nr. 17.

Eindnoten:

1. Karel Eykman, *Progressieve kinderboeken: wat is dat?*, serie Buiten het Boekje nr. 10, NBLC, 1977. Een verkorte versie van deze lezing werd afgedrukt in Vrij Nederland onder de titel *Het sprookje met dynamiet*, 22-10-1977.
2. Theo van Dun, *Karel Eykman aan het woord*, School en Godsdienst, mei 1978.
3. Paul Biegel, *Het Sleutelkruid*, Holland, 1964.
4. Karel Eykman, Scenario-tekst van *De hond en de herder*, ongepubliceerd.
5. Theo van Dun, *Karel Eykman aan het woord*, School en Godsdienst, mei 1978.
6. Valeri Suslov, *Quién es al más fuerte?* Instituto Cubano del libro, Havana, 1976.
7. *Die Geschichte von Makamuk und Gaukuk*, Reihe Rote Rabe, Basis-Verlag, z.j.
8. Bertolt Brecht, *Me-ti, boek der wendingen*, Sunschrift 108, 1976, pag. 45.
9. Wim Koole, *Nawoord: kinderen als tijdgenoten*, uit: Met je kop onder lijn 11, NVSH 1971.
10. Annerieke Freeman-Smulders, *De baard van Daantje* en andere wetenswaardigheden over schoolleesboekjes. En nu over jeugdliteratuur, oktober 1979.
11. Zie ook: *Informatiecatalogus* bij de Alternotief, RASA, april 1976.
12. C.T. Geerligs, *Niveaugroepen in de basisschool?* deel 1 en 2, januari en februari 1974, Jeugd in School en Wereld.
13. *Rooie Vrouwen in de PvdA: huidige lesmodellen zijn onwerkelijk en zoetsappig*, Uitleg, maart 1977.
14. *Over bijbelverhalen, de IKON, Rooie Vrouwen, gevloek en het ministerie van onderwijs*, Nederlands Dagblad, 12-3-1977.
15. Zie voor een uitgebreide bespreking van *100 jaar geleden*: Piet Mooren, *Morgenrood voor Claartje*, Maggezien, december 1979.

Duitse kroniek
Vertaalde literatuur
Roswitha Wiegmann

Er komen in Nederland over het algemeen vrij veel Duitse vertalingen uit, wat echter nog niets zegt over de selektieprincipes van de uitgevers. Het is maar de vraag, of de lezer een verantwoorde en representatieve keuze krijgt voorgezet van wat er aan Duitstalige literatuur verschijnt. Om daarover meer duidelijkheid te verkrijgen lijkt het me zinvol, van tijd tot tijd de aandacht wat meer op vertalingen te richten dan doorgaans gebruikelijk is.

Opvallend in dit verband is, dat uitgeverij Het Wereldvenster, die tot dusver geen literair fonds had, in dit voorjaar een nieuwe reeks is gestart - 'Wereldvenster Literair' - die meteen met twee Duitse titels opent: de roman *Een man voor het leven* van Gerd Fuchs en de novelle *Het schotschrift of Koningin tegen DeFoe* van Stefan Heym. Verder zullen in deze reeks dit jaar o.a. nog twee Duitse boeken verschijnen: *Het huwelijk van Maria Braun* van Gerhard Zwerenz (de roman geschreven op basis van de gelijknamige film van Fassbinder) en *Trip* van Bernward Vesper. Al deze titels dateren uit de jaren 70.

De roman van Gerd Fuchs is in 1978 verschenen bij de Autoren Edition (nu aangesloten bij uitgeverij Athenäum, vroeger bij Bertelsmann). Deze groep schrijvers, waar o.a. Peter O. Chotjewitz, Richard Hey, Heinar Kipphardt en Uwe Timm bij horen, gaat uit van de realismeopvatting van een politiek links gerichte afspiegeling van de maatschappij. Gerd Fuchs heeft al een zekere bekendheid verworven met zijn eerste roman *Beringer und die lange Wut* (1973). Daarin wordt de ontwikkeling beschreven van het spontane protest van een jonge journalist in de jaren 60 in de richting van een meer op de kommunistische partij georiënteerde politieke houding. 'Een man voor het leven' is eveneens een soort ontwikkelingsroman, maar dan niet zo zeer een die de ontwikkeling betreft van de hoofdpersoon (de arbeider Heinz Mattek) maar eerder van diens vrouw Marion. Heinz, een geschoolde arbeider van in de veertig, wordt opeens vanwege reorganisatie in zijn bedrijf ontslagen. Hij meent, zich ook daar wel doorheen te kunnen slaan met dezelfde houding als hem als jonge amateurbokser is ingeprent, - kunnen inkasseren, tanden op elkaar en gewoon doorgaan. Hij kan echter lange tijd geen werk vinden en moet thuis rondhangen. Bij deze gelegenheid ontdekt hij, dat hij niets van zijn kinderen afweet, dat het gezinsleven voornamelijk uit konsumeren bestaat en dat de relatie met zijn vrouw behoorlijk gestoord is, niet in de laatste plaats op sexueel gebied. Marion lost het probleem op door zelf te gaan werken. In het magazijn van een warenhuis wordt voor haar de wereld wat wijder, ze leest nu ook de krant, doet haar mond open bij bedrijfsproblemen, vindt vriendinnen enz. Heinz voelt zich overbodig en wil, als hij toch weer werk in zijn vak vindt, dat zijn vrouw ophoudt met werken. Zij weigert, hij verlaat het huis, raakt aan de drank en verschijnt niet meer regelmatig op zijn werk. Pas aan het eind van het boek is er weer wat hoop, want beiden willen misschien weer met elkaar verder.

Gerd Fuchs

Fuchs gebruikt hier het aktuele thema van de werkeloosheid als achtergrondgegeven en richt de aandacht op een van de gevolgen ervan: de verstoring van het man-vrouw-rolpatroon juist in een arbeidersgezin. Voor de vrouw opent het ineens verdwijnen van de illusie van de welvaartsmaatschappij, die veiligheid zou bieden aan iedereen, wel een nieuw perspektief, terwijl de man deze situatie in eerste instantie als afgang ervaart. Fuchs werkt ‘milieugetrouw’ door bijvoorbeeld de beginnende emancipatie van Marion niet als aansluiting bij het feminisme af te schilderen. Marion komt gewoon - met een vertraging van ongeveer 20 jaar - tot een elementaire vorm van zelfstandigheid, maar verder blijft voor haar het gezin de vanzelfsprekende vorm van (samen)leven. In die zin is de titel van de roman dan ook niet zo ironisch als het

aanvankelijk lijkt, - ondanks al zijn tekortkomingen blijft Heinz Mattek voor zijn vrouw 'een man voor het leven'. Als schets van een arbeidersvrouw anno 1978 staat het boek van Gerd Fuchs dus lichtelijk dwars op al die boeken over vrouwen, die op een gegeven moment opstappen en alles achter zich laten.

In het geheel genomen is deze roman echter niets anders dan een 'vertaling' van een sociologische stelling (werkloosheid gaat gepaard met veranderingen van het traditionele gezinsleven). Literatuur als medium ter illustratie van politieke of sociale problemen, daar komt het uiteindelijk op neer.

Fuchs werkt met *Een man voor het leven* in ongeveer dezelfde lijn als de veel bekendere arbeider-schrijver Max von der Grün. Von der Grün, een voormalige mijnwerker en naast Günter Wallraff een van de belangrijkste schrijvers over de wereld van de arbeid, heeft een aanzienlijke hoeveelheid romans gepubliceerd. De drie opvallendste ervan zijn *Irrlicht und Feuer* ('63), *Zwei Briefe an Pospischiel* ('68) en *Stellenweise Glatteis* ('73). De laatste is vorig jaar in Nederlandse vertaling o.d.t. *Plaatselijk ijzelvorming* bij de Belgische uitgeverij Kritak verschenen. (In maart van dit jaar is trouwens ook het meest recente boek van Von der Grün hier verschenen: *Hoe was het eigenlijk? Mijn jeugd in Hitler-Duitsland* - bij uitgeverij Wereldbibliotheek. Dit autobiografische verslag heeft bij Duitse leerlingen vrij veel opzien gebaard.) De hoofdfiguur en tevens verteller in *Plaatselijk ijzelvorming*, Karl Maiwald, wordt ook werkeloos, maar in dit geval als gevolg van zijn politieke aktiviteiten in het bedrijf waar hij werkt. Hij heeft een (vakbonds)aktie georganiseerd tegen het geheime afluistersysteem dat de firma in haar gebouwen heeft laten installeren en dat hij per toeval heeft ontdekt. Dat bezorgt hem een danige teleurstelling. De firma blijkt voldoende macht te bezitten om het schandaal in de doofpot te stoppen en de vakbond haakt af omdat anders zijn belangen elders in de knel raken. Maiwald is aan het eind nogal geïsoleerd en meer dan ooit teruggeworpen op zijn gezin. Ondanks de gebruikelijke huwelijksmoeilijkheden krijgt hij van zijn vrouw tenslotte solidaire steun.

Ook dit dus een roman, die zijn hoofdfiguur als voorbeeld gebruikt, als objekt, aan de hand waarvan een bepaalde maatschappelijke situatie kan worden uitgelegd. Het gevolg daarvan is, dat over het boek weinig meer te vertellen valt dan een weergave van de inhoud. Wat de literaire middelen betreft valt op, dat zowel Fuchs als Von der Grün niet toevallig een 'teleurgestelde' hoofdpersoon genomen hebben. Hun 'helden' treden in het begin nogal stoer en zelfverzekerd op, maar zijn aan het eind van het verhaal onzekerder geworden en wat illusies kwijt. Het maatschappelijke leerproces, dat zij hebben ondergaan, geeft immers ook geen aanleiding tot een meer optimistische houding. Een dergelijke keuze van de hoofdfiguur lijkt me van belang voor de geloofwaardigheid van boeken met direkt maatschappelijke onderwerpen. Dat wordt misschien wat duidelijker door een vergelijking met een eveneens recent verschenen Westduitse roman in hetzelfde genre, - *Die Misshandlung* van Franz Josef Degenhardt.

Die Misshandlung is de derde roman van deze vooral door zijn (politieke) liederen bekend geworden auteur. (Zijn twee vroegere romans zijn in Nederlandse vertaling bij De Arbeiderspers verschenen, o.d.t. *Lont* en *Brandhaarden.*) In *Die Misshandlung* (Bertelsmann 1979) gaat het om een liberale rechter, die bezig is een karriere op te bouwen. Toch laat hij deze aantrekkelijke toekomst schieten, als hij betrokken raakt bij een rechtszaak over ernstige kindermishandeling. Hij beseft, dat rechtse kringen van hem verwachten, dat hij de zaak terloops behandelt, maar hij besluit er juist wel in te duiken. Zelf van kleinburgerlijke afkomst, heeft hij er altijd naar verlangd tot die groep mensen te behoren, die de geschiedenis 'maken', namelijk de traditionele bourgeoisie. Naargelang de rechtszaak vordert vindt hij - juist integendeel

- steun bij kommunistisch georiënteerde kollega's, bij diegene dus, die aan een tegengeschiedenis werken. Natuurlijk is er ook hier verder nog sprake van een huwelijkskrisis en enkele identiteitsproblemen, maar op het eind lijkt dit allemaal overwonnen. De ‘held’ heeft een nieuw politiek perspektief gevonden, daarmee tevens nieuwe vrienden én zijn vrouw. Juist deze konstellatie maakt dat de roman wat naief-optimistisch overkomt. Alsof het alleen maar een kwestie van willen zou zijn, en dan verandert gewoon je maatschappelijke positie en lossen al je privé-problemen op. Een wat al te oppervlakkige visie op de ontwikkelingsmogelijkheden van het individu in deze tijd.

Franz J. Degenhardt/Foto: I. Ohlbaum

Fuchs en Von der Grün opereren in dit opzicht met meer subtiliteit, en in zoverre zijn hun boeken een akseptabele keuze van de uitgevers. Toch betekent de keuze voor dat type roman onvermijdelijk ook altijd een keuze tegen een literatuur, die meer wil dan - in principe externe - ‘onderwerpen’ illustreren.

Uitgeverij Kritak heeft daar zeker geen problemen mee, omdat ze normaliter geen literaire boeken uitbrengt. *Plaatselijke ijzelvorming* wordt - voor het gemak of ter legitimatie? - dan ook maar meteen als ‘politieke roman’ aangekondigd. ‘Wereldvenster Literair’ vermijdt een zodanige klassifikatie. Het tweede al verschenen boek uit die reeks, *Het schotschrift...* van Stefan Heym, lijkt op het eerste gezicht zelfs weinig of niets met boeken als die van Fuchs of Von der Grün te maken te hebben. De novelle van Stefan Heym (in de DDR in 1970 verschenen) moet zeker tot het beste uit zijn oeuvre gerekend worden. (Verder is er van Heym in het Nederlands uitgegeven de roman *Vijf dagen in juni* bij uitgeverij Van Gennep.) *Het schotschrift* speelt zich af in Engeland aan het begin van de 18e eeuw. De schrijver Daniel DeFoe heeft een pamflet gepubliceerd over de noodzaak van maatregelen tegen de ‘dissenters’ (rebelse protestanten). Als de kroon doorheeft, dat het boekje niet ter ondersteuning van haar wet tegen de dissenters maar daarentegen ironisch bedoeld is, moet de schrijver in het schandblok worden gezet.

Deze vertoning wordt echter een verrassende demonstratie van DeFoes populariteit: het volk verhindert, dat er met stenen gegooid wordt.

Stefan Heym

Heym laat dit op zich al aardige verhaal opschrijven door ene Mr. Creech, dienaar van Lord Nottingham, die tot taak heeft andersdenkenden op te sporen. Creech is een brave, bekrompen ambtenaar, die alleen maar bevelen uitvoert en het gebeuren met leedwezen volgt. Door deze konstellatie wordt het boek ook nog een satire op de ambtenaarsburokratie. Stefan Heym zet in deze novelle vooral zijn visie op de taak van de schrjver uiteen. Daniel DeFoe is geenszins heldhaftig, maar wel eerlijk. Hij schrijft gewoon de waarheid (in dit geval dat er geen vrijheid van meningsuiting bestaat) en maakt daarvoor gebruik van een uiterst slimme literaire vorm: de overdrijving. Heym volgt hem hierin en rekent op zijn beurt weer af met de kultuurpolitieke beperkingen in de DDR. *Het schotschrift...* is een pleidooi voor een politiek schrijverschap in die zin, dat elke goede schrijver met zijn werk ook een progressieve politieke positie hoort in te nemen, waardoor tevens de afstand tot het volk overbrugd wordt. Een sympathieke opvatting, ook al wordt politiek schrijverschap wat te eenzijdig gezien als ethisch engagement. (Aan DeFoe zou waarschijnlijk juist te demonstreren zijn, hoe het politieke element voortvloeit uit een souveraine beheersing van de literaire middelen.)

De maatschappelijke verantwoordelijkheid van de schrijver wordt in socialistische landen als de DDR overwegend beschouwd als een kwestie van direkt inhoudelijk ingaan op sociale en politieke problemen, omdat deze (journalistieke of zelfs wetenschappelijke) taak door andere media niet wordt vervuld.

Zo gezien hoort ook Stefan Heym, hoewel hij als verteller over een breder spektrum van middelen en genres beschikt dan een Fuchs of een Von der Grün, bij die auteurs, die het engagement van de literatuur beperken tot de keuze van maatschappelijk relevante onderwerpen.

Dit soort proza lijkt me in het huidige aanbod van vertaalde Duitse literatuur langzamerhand te sterk vertegenwoordigd - naar verhouding van wat er aan Duitstalige literatuur in diverse genres verschijnt.

Gerd Fuchs: *Een man voor het leven.*
Vertaling: Frank Schuitemaker, Wereldvenster, 142 blz., f 27,50.
Max von der Grün: *Plaatselijke ijzelvorming.*
Vertaling: Ch. Schraepen en G. van Dongen, Kritak, 215 blz., f 27,50.

Stefan Heym: *Het schotschrift of Koningin tegen DeFoe.*
Vertaling: Evelien van Leeuwen, Wereldvenster, 108 blz., f 24,50.
Franz Josef Degenhardt: *Die Misshandlung.*
München: Bertelsmann 1979.

Engelse kroniek
James Brockway

Beryl Bainbridge

Ieder jaar sinds 1972, toen zij met haar eerste roman bij uitgeverij Duckworth (eindelijk) de aandacht trok, heeft Beryl Bainbridge een nieuwe roman voortgebracht. En wat waren wij er blij mee! Die eerste roman heette *Harriet said...*, en hoewel dit boek ook het eerste was, dat deze gewezen actrice uit Bootle, Liverpool, geschreven had, was het in volgorde van verschijning haar derde. Vóór 1972, in de jaren zestig, waren namelijk nog twee romans van haar bij een andere uitgeverij verschenen: *Week-end with Claude* en *Another part of the wood.* Toen bleven de enthousiaste reakties waarmee het latere werk is begroet, echter uit. Onlangs - de datum op het boek luidt 1979 - heeft Beryl Bainbridge haar vroege roman *Another part of the wood* herschreven. Deze korter en strakker geschreven versie is thans ook bij Duckworth verschenen.

De boeken van Bainbridge heb ik steeds met voldoening gelezen; in het begin vormde dit lezen een soort verkenningstocht. *Harriet said...* is eigenlijk geen prettig boek, en 'prettig' is inderdaad geen woord, dat men met het werk van deze bijzondere vrouw in verband kan brengen. Maar de roman (die jarenlang in een la lag, nadat een uitgever het boek 'naar' had gevonden) toont kwaliteiten en laat een stem horen, die nieuw en opwindend is. Opvallend is de vaardigheid waarmee ze de mores, vooroordelen en gedachtengang van een groep van de Britse bevolking in beeld weet te brengen: eenvoudige 'lower class' mensen, die weinig geld hebben, maar zich als iets speciaals zien, die trots zijn, en die aan hun principes en opinies vasthouden, hoe dwaas en met elkaar in tegenstelling deze ook mogen zijn. Wat wij in Engeland '*middle*-class respectability' noemen, en wat George Orwell als een van de meest kenmerkende karakteristieken van de '*lower* classes' in Engeland definieerde, speelt altijd een hoofdrol in de romans van Bainbridge; d.w.z. 'middle-class respectability' èn de vaak lachwekkende, soms fatale inbreuken op dit soort fatsoen en zijn regels door wat ik de '*bohemians*' onder deze lieden zou willen noemen.

Hoe treffend (en amusant) haar portretten van dit soort mensen en hun leefmilieu ook mogen zijn, toch ben ik van mening dat men, om ze volledig te kunnen waarderen en savoureren, zelf van Engelse afkomst moet zijn. Wat de taal van Bainbridge (en

haar figuren) betreft gaat dit mijns inziens ook op. Want zij weet niet alleen hoe zulke mensen denken, zij weet ook hoe, precies hoe, zij zich uitdrukken.

Al dit portretteren van mensen en milieus heeft Beryl Bainbridge vanaf *Harriet said...* tot aan *Injury Time* uit 1977 (haar zesde roman bij Duckworth) steeds met succes kunnen verbinden aan een *verhaal*, waarin spanning zat en dat in vele romans in een daad van geweld, een moord, of een plotseling sterfgeval, uitmondde.

Sommige kritici hebben de gewelddadige ontknoping van een paar van haar romans (*Harriet said*, *The Dressmaker*, *The Bottle Factory Outing*) als weinig waarschijnlijk en dus als een tekortkoming gezien en daar is wel iets voor te zeggen. Belangrijk echter in de conceptie en struktuur van deze romans is dat deze daden van geweld zeer nauw verbonden zijn aan, en beslist voortspruiten uit, de psychologie van de hoofdfiguren. Zelfs in *A Quiet Life*, een van haar rustigere romans en mijns inziens tot dusver haar mooiste en krachtigste kreatie, leidt de situatie in het geportretteerde gezin tot een plotselinge dood (hartaanval door frustratie, opwinding en woede... die vreemd genoeg, heel grappig, of liever *komisch*, in letterkundige zin, is) en dit sterfgeval vormt eigenlijk de apotheose van het boek.

'Tot aan *Injury Time*' heb ik boven geschreven, want toen Bainbridge in 1978 een roman over enkele maanden in het leven van de jonge Adolf Hitler publiceerde (*Young Adolf*), leek het alsof zij niet meer zo spontaan en zelfbewust schreef

als in haar andere romans en dat zij het moeilijk had gevonden haar wel heel interessante gegevens tot een verhaal te verwerken en alles tot een bevredigende ontknoping te brengen.

Lezers van BZZLLETIN zullen zich misschien herinneren, dat ik de auteur bezocht heb toen zij bezig was deze roman te schrijven en hoe zij op een heel openhartige, zelfs amusante en onderhoudende wijze toegaf, dat zij op grote problemen was gestoten. Ook hier, juist in dit boek, wordt haar belangstelling als romanschrijfster in de struktuur van de psychologie van haar figuren onderstreept. Want, zoals zij uitlegde, de aansporing tot het schrijven van deze roman lag in een overeenkomst die haar was opgevallen tussen de gefrustreerde persoonlijkheid van de jonge Hitler en de gefrustreerde persoonlijkheid van haar eigen vader.

Wat te zeggen van de nieuwe uitgave van de vroege roman *Another part of the wood*? Eén wijze van benadering is de eerste versie van de roman naast de nieuwe versie op tafel te leggen en een vergelijking te maken. Dit heeft de dichteres Patricia Beer gedaan in haar bespreking van de roman in het *Times Literary Supplement*, maar het resultaat lijkt mij weinig gelukkig en heeft de lezer (in tegenstelling tot de student en de schrijver van dissertaties) hier veel aan? Ik geloof van niet.

Wat ik wel kan zeggen is, dat ik nog nooit een roman van Bainbridge heb gelezen, waarin alles zo vaag en rommelig is, en waarin ik de niet uit de verf gekomen figuren vervelend en oninteressant vind. Ik had veel moeite om in de roman te komen. Maar zelfs toen ik er helemaal in was (in the middle of the wood?) genoot ik nauwelijks van dit landschap met figuren. Het is duidelijk dat dit eerder werk is, dat Bainbridge in een beginfase van haar groei als romanschrijfster laat zien. Nog duidelijker blijkt dat zij enorm is vooruitgegaan en dan vooral waar het de beheersing van haar stof betreft... want de belangstelling en de struktuur zijn hier reeds hetzelfde als in haar latere, volwassen werk. Bovendien: ook hier leidt alles tot een sterfgeval, dat ook te maken heeft met de psychologie van een van de hoofdfiguren. Het allerlaatste woord van de roman luidt: ‘dead’. Maar dat is dan ook alles wat mij in dit boek interesseerde.

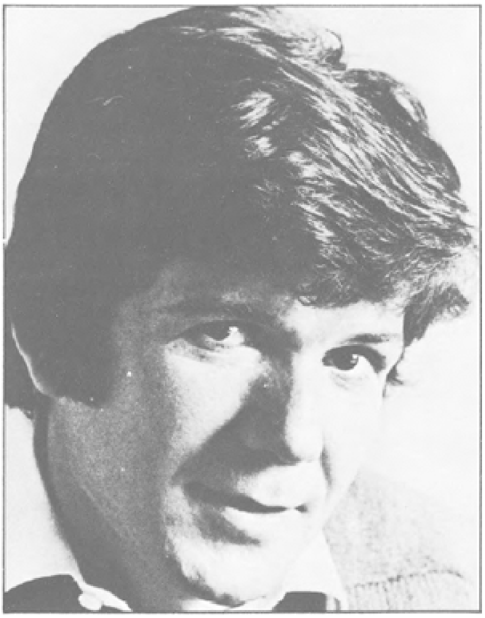
In *Another part of the wood* gaat een groep mensen uit de stad Liverpool enkele dagen buiten wonen, in een bos in het noorden van Wales. Het zijn stadsmensen, die zich in dit natuurgebied verloren voelen. Een situatie die later, in de roman *The Bottle Factory Outing* (1974) zal terugkeren, maar dan in een hoogst komische maar ook macabere vorm. In *Another part of the wood* is de sfeer aldoor druilerig, terwijl de verveling die deze ‘vakantiegangers’ in de buitenlucht ondervinden, besmettelijk blijkt te zijn: ook de lezer kan zich hier hogelijk vervelen.

Joseph, een mislukte man en vader vol idealistische wanbegrippen, komt met zijn vriendin, Dotty, tegen wie hij door de hele roman geen enkel vriendelijk woord zegt en die aldoor naar haar pakje tabak en vloeitjes zoekt, in het bos aan. Er zijn ook een achterlijke, half-demente jongen, Kidney, in wie hij een misplaatste, idealistische belangstelling toont, en zijn eigen zoontje, Roland, die hij op een stupide manier verwaarloost.

Een grote, vreemde, weinig praatzame vent, George, heeft de leiding en wordt door een vreemde, wat ziekelijke man, Balfour, geholpen. Dan is er nog een gekke, oude man die de latrines komt schoonmaken, terwijl het ongelukkige paar, Dotty plus Joseph, na enige tijd vergezeld wordt door een nog òngelukkiger paar: Lionel, oud-militair, dik en met een gewonde bil (m.a.w. in de oorlog door shrapnel gewond) en zijn domme vrouwtje, May. Deze oervervelende May is misschien de best getekende figuur van de roman.

Er gebeurt het een en ander, maar ik ben al vergeten wat, totdat een van de kinderen een heleboel pillen slikt in de mening dat deze zijn seksuele ontwikkeling zullen versnellen. Zij helpen hem de dood in. Eind.

Ik moet wel erkennen, dat ik sympathie voor de vriendin Dotty voelde, die tegen het einde van het 'verhaal' ook wegloopt. De bedoeling van de roman is waarschijnlijk te laten zien hoe futiel en futloos zulke levens zijn. Dat is echter onvoldoende inspiratie voor het bouwen van een goede roman en... *crime de la crime* (ja, ik weet, dat het in het Frans 'le crime' en niet 'la crime' moet zijn, maar niettemin) ... *crime de la crime*: de roman is zelfs niet grappig. Een roman van Bainbridge zonder humor? Ik had het voor onmogelijk gehouden. Dus voor mijn part: een uitgave die alleen van *akademisch* belang is, wat voor mijzelf betekent: òninteressant.



David Cook

Er is inmiddels een nieuwe roman *The leaves of Grey* van de Ier Desmond Hogan verschenen, terwijl ik momenteel in de jongste roman van David Cook, *Winter Doves*, lees. In deze sterk sociaal-psychologisch gerichte roman, vertelt Cook verder over de hoofdfiguur uit zijn vorige boek uit 1978, *Walter.* Walter is een psychisch gestoorde jongeman en in *Winter Doves* zit hij al jarenlang in een inrichting waar hij ook gewerkt heeft, want idioot is hij lang niet. Hier raakt hij verliefd op een vrouw, een ongehuwde moeder, die een mislukte poging tot zelfmoord heeft gedaan en die voor behandeling in zijn inrichting is terecht gekomen. In zo'n roman moet het inzicht in de gedachten en gevoelens van zulke mensen primair staan, en dat inzicht bezit David Cook. Men denkt in dit boek nauwelijks aan de struktuur: men leest maar door. Niettemin is het noodzakelijk wil men de lezer

geboeid houden, ook in dit geval een natuurlijke gave tot vertellen te bezitten, en die gave heeft Cook eveneens. Een uitzonderlijk sympathiek auteur.

Even nog iets over Ian McEwan. Van hem geen boek maar wel een televisiespel, *The Imitation Game*, dat ik met veel belangstelling (en wat kritiek) eind april op het Britse beeldscherm (BBC) heb gezien.

Nu strookt mijn mening over de Nederlandse teevee (èn, voor een groot deel, de radio) met die van Gerrit Komrij, en ik vond het gewoon hinderlijk en belemmerend dat ik, als buitenlander in Nederland, daarover eigenlijk beter mijn mond moest houden. (Hetzelfde gold ook voor mijn reakties op veel van de hedendaagse Nederlandse literatuur.)

Ik kan u niet zeggen hoe groot het gevoel van bevrijding en opluchting is, om, in Engeland vertoevend, niet meer naar al dat eeuwige, smakeloze gezeur van de Nederlandse teevee te moeten luisteren: dat altijd weer herkauwen van dezelfde oude drek... dat eindeloze gekibbel over futiliteiten en, het ergst van alles, steeds getuige te moeten zijn van het weren door de Nederlandse televisie-machthebbers van iedereen en alles dat boven de saaie middelmaat uitsteekt, dat òngewoon, echt intelligent, origineel en beschaafd is. Ik was in Engeland toch iets veel beters gewend.

Maar nu terug in Engeland, tijdelijk in ieder geval, ontdek ik dat de teevee in Engeland gedurende de afgelopen tien jaar tot een veel lager niveau dan voorheen is afgezakt. Er is veel te veel luidruchtige lolligheid, die niet echt komisch is; er zijn veel te veel gladde jongens aan het woord, die met ieder woord dat ze zeggen en ieder gebaar dat ze maken laten zien dat hun opvoeding, kennis en bekwaamheid maar een vernislaagje dik is, en veel te veel van die volslagen clichématige Amerikaanse series en soap operas, waarin iedereen voortdurend blijft gillen, hoewel ze niets te zeggen hebben. Programma's zonder een greintje zelfkennis en zelfkritiek.

Er was echter wel dit televisiespel van Ian McEwan, een serieus stuk werk, uit het echte gewone leven gegrepen, maar dat dan echt en gewoon gebleven was en vrij somber van toon ook (eigenlijk tè pessimistisch). Het ging over iemand die hersens had: een jonge vrouw, die tijdens de laatste oorlog een werkelijke bijdrage tot de strijd tegen het Nazisme wilde leveren, maar die daarin steeds door de militaire bureaucratie en haar omgeving thuis werd belemmerd.)

McEwan, en misschien ook zijn producer, heeft militaire dienst tijdens de oorlog niet gekend, dus de prestatie was vrij groot, want met uitzondering van enkele details was de geschapen sfeer overtuigend. Alleen, in zijn poging om de frustraties die deze stille, serieuze jonge vrouw moest ondervinden, uit te beelden, hebben McEwan en zijn producer haar tegenstanders overdreven vijandig en onaangenaam getekend. Tijdens de oorlog heerste er in Engeland een soort noodgedwongen kamaraderie onder de militairen, die in dit stuk afwezig waren. Iedereen, die enig gezag uitoefende werd hier als een soort beul getekend. Het stuk wilde laten zien, hoe vrouwen (en hun militaire bijdrage) steeds onderschat en zelfs onnadenkend beledigd waren. Ik denk dat het voor een deel een geval van het moderne feminisme *avant la lettre* was. Maar een televisie-uitzending, die met zoveel verbeeldingskracht, intelligentie en beheersing is gemaakt, en die werkelijk iets te zeggen heeft, lijkt nu meer uitzondering dan regel; dus het stuk van McEwan kwam ook als een opluchting. Misschien zal een Hollandse teevee-machthebber dit televisiespel (door vergissing?) ook voor uitzending in Nederland kopen.

Beryl Bainbridge: *Another part of the wood.* Duckworth, 1979. 176 blz.

David Cook: *Winter Doves.* Secker & Warburg, 1979. 213 blz.

Redaktioneel

In BZZLLETIN 76, het nummer over K. Schippers, is een aantal storende fouten geslopen. Hier volgen de correcties:

bl. 3: (bij foto 1e H.B.S.-A) 1e rij tweede van links: Gerard Bron.

bl. 4: Met Rob Nieuwenhuys bij de film ‘Rob Nieuwenhuys en de schim van Piet Paaltjens’ van Jonne Severijn.

bl. 6: Met Diana Stigter en Nanda Lowitz (rechts).

bl. 7: V.l.n.r. Leo Verboon, K. Schippers en Jan Henderikse.

bl. 8: ‘Stefan Themerson en de taal’, v.l.n.r. Stefan Themerson, Erik van Zuylen en K. Schippers.

bl. 9: eerste kolom: ‘leest in Mauritshuis uit *Sonatines door het open raam* (1972).

bl. 21: Na de elfde regel van beneden in de eerste kolom volgt deze tekst: ‘Hoewel de verschillende tinten rose de prachtigste namen hebben - indian pink, cloud pink en vele andere - kan de koper geen keus maken. Wit bevalt hem ook, getuige de veelomvattende laatste zin: ‘The whites (some 120) are also most absorbing’.

bl. 21: De alinea die begint met ‘Ik leerde dat...’ tot de alinea die begint met ‘Zo'n ontwikkeling...’; de juiste tekst luidt:

Ik leerde dat je over zo'n ongevraagd geschenk het best kunt zwijgen, vooral omdat het sprekend improviseren over dit onderwerp altijd tekort schiet. Het gevoel mag dan niet ijl zijn, de begrippen die je erover vormt worden dat wel omdat je toch blijft proberen in een formulering de laatste verfijningen aan te brengen. Dan wordt voor de meeste toehoorders iets dat concreet is al gauw met het woord ‘abstract’ afgedaan.

Ik wist dat de ruimte niet was gebonden aan de kamer waar ik die eerste ervaring had. In allerlei nuances diende zij zich aan, niet alleen binnen, maar vooral buiten, op stranden en in vreemde steden alsof de voorwaarde om iets te kunnen zien - want dat is ruimte - steeds opnieuw door mij onderzocht moest worden voor ik met het herkennen van een straathoek, een plein, de horizon of de hemel kon beginnen.

Nooit slaagde ik daar helemaal in. Het was of mij duidelijk moest worden gemaakt dat ik maar een beperkt kenner van de ruimte was. Ik werd telkens weer gedwongen om datgene te temmen wat ik vroeger, als iedereen, had kunnen overslaan. Dat waar ik eerst dwars doorheen had gekeken, liet zich nu niet meer passeren.

‘Als je goed om je heen kijkt, dan zie je dat alles gekleurd is’, had ik eens gedacht, zeker niet in de verwachting dat ik ooit moeite zou doen om die zin te bereiken. ‘Als je goed om je heen kijkt...’, het leek het allereenvoudigste. Ik had toen niet begrepen dat daaraan iets voorafgaat. Ik moet dat ook kúnnen, niet afhankelijk worden van die zich bevindt tussen je ogen en alles dat zichtbaar is, ongeacht de afstand. En dat was ik wel degelijk geworden.

bl. 33: tweede kolom, vijfde regel van onderen: ‘mijn vriend Brans’ moet zijn: ‘mijn vriend Brands’.

bl. 35: tweede kolom, een na laatste zin. Deze moet luiden: ‘De oude kunstenaar kijkt licht verstoord alsof hij bij het wiegen van een beminde wordt lastig gevallen’.

bl. 46: de derde regel van onderen moet luiden: ‘zodat we het zien kunnen verdragen’.

bl. 58: het onderschrift bij de foto van de politie-agent moet luiden: Willem Haberer in ‘Het geloof in de fantasie’.